



FACULTADE DE FILOLOXÍA

GRAO EN FILOLOXÍA CLÁSICA

FICCIÓN LITERARIA E RELIXIÓN MISTÉRICA
NA ANTIGÜIDADE

OS CRETENSES DE EURÍPIDES

Autora: Erea Blanco Balvís

Directora: Doctora Yolanda García López

Curso Académico 2015/2016

Erea BB

[Signature]



FACULTADE DE FILOLOXÍA

GRAO EN FILOLOXÍA CLÁSICA

FICCIÓN LITERARIA E RELIXIÓN MISTÉRICA
NA ANTIGÜIDADE

OS CRETENSES DE EURÍPIDES

Autora: Erea Blanco Balvís

Directora: Doctora Yolanda García López

Curso Académico 2015/2016



FACULTADE DE FILOLOXÍA

GRAO EN FILOLOXÍA CLÁSICA

FICCIÓN LITERARIA E RELIXIÓN MISTÉRICA
NA ANTIGÜIDADE

OS CRETENSES DE EURÍPIDES

Autora: Erea Blanco Balvís

Directora: Doctora Yolanda García López

Curso Académico 2015/2016

ÍNDICE:

-Introdución

1. <u>Os Cretenses: temática e estrutura</u>	7
2. <u>Edición do texto: variantes e tradución</u>	10
3. <u>Comentario dos fragmentos máis relevantes.</u>	
4.1: Primeiro fragmento.....	22
4.2: O fragmento de Pasífae.....	42
4.2.1: Texto, introdución e cuestións preliminares.....	42
4.2.2: O matrimonio sagrado.....	43
4.2.3: Comentario do fragmento.....	44
4. <u>Musas, Música e Misterios.</u>	
5.1: Datos sobre a relación entre ὄργια Μουσῶν e ὄργια μυστῶν.....	49
5.2: Testemuñas sobre o papel da mousiké nos misterios.....	51
5.3: Misterios e coñecemento.....	54
5.4: Mousiké e as crenzas escatolóxicas dos misterios.....	55
5.5: Os fins comúns de poesía e misterios: a mediación de Mnemosyne.....	57
5.6: Conflitos entre poesía e misterios.....	59
5. <u>Conclusións ao traballo</u>	63

-Bibliografía.

-Anexos.

-Introdución:

Os obxectivos deste traballo, titulado *Relixión mistérica e ficción literaria na Antigüidade: Os Cretenses de Eurípides*, serán, por unha parte, esclarecer o contexto relixioso que encadra tal traxedia, e por outra, afondar na importancia cada vez maior que se lle outorga aos cultos místicos como un modelo de sabedoría do que parte a filosofía antiga e tamén a poesía, entendida como σοφία. O fin último do traballo é, polo tanto, comprobar ata que punto os avances dos últimos tempos dos estudos sobre orfismo, é dicir, sobre doutrinas relixiosas místicas e a súa interpretación nos tempos antigos, permiten definir mellor o papel que xoga o culto místico nas obras literarias grecolatinas.

Para isto, será necesario facer un análise textual e conceptual pormenorizado daqueles fragmentos de *Cretenses*, eixo central do presente traballo, que resulten apropiados para tales obxectivos, sendo neste caso, o primeiro e o sétimo. A devandita traxedia compararase tamén, cando sexa oportuno, con outras obras do mesmo autor, así como con aqueles textos que poidan ser de axuda para esclarecer o tema e o contexto do mesmo. Ademais deste estudo da traxedia, usaranse outros textos e documentos para afondar na relación entre poeta e misterios, tocando tamén temas como a música e as musas, unión significativa entre ambos puntos.

O traballo pode dividirse en dúas partes a nivel global: a primeira, centrada no análise dos textos, e a segunda, onde se afonda no estudo da relación entre Musas, Música e Misterios. A primeira parte está dividida segundo os temas a tratar, ocupando os epígrafes un, dous e tres. No punto número un, farase unha pequena introdución do contexto da traxedia, as súas personaxes, datas, estrutura e liñas temáticas e argumentais. O seguinte punto, o dous, estará dedicado exclusivamente a investigar a transmisión textual dos *Cretenses* así como a fixar un texto de todos os fragmentos conservados que sirva de base para o seu estudo posterior, comparando diferentes autores, variantes e edicións. Por último, o epígrafe tres centrarase no análise textual e conceptual dos fragmentos 1 e 7 do texto presentado, sobre todo no primeiro, xa que é o que máis relevancia ten para o estudo do contexto relixioso que quere presentar Eurípides.

A segunda parte, que ocupa o capítulo número catro, tratará sobre o estudo dos nexos de unión entre tres conceptos tan importantes como o son as Musas, a Música e os Misterios. Con isto preténdese esclarecer un pouco máis a interrelación existente entre a poesía e a relixión, de maneira que a primeira é un método de expresión da segunda. Os poetas antigos elaboraban e lían as súas obras segundo as categorías de pensamento da relixión na que se encadrasen

(neste caso, a relixión de tipo mistérico), e tales textos son á vez usados nos ritos para dar contexto e proporcionar unha base a esas crenzas relixiosas.

Ao longo de todo o traballo, as referencias á relixión mistérica alternan cas referencias ao orfismo, por iso é necesario explicar unha serie de cuestións previas. Os misterios, por definirlos concisamente, son aquela parte da relixión grega na que a participación depende dunha iniciación individual. En grego “iniciar” dise *μυεῖν* ou *τελεῖν*. Ao iniciado dáselle o nome de *μύστης* e polo tanto, ao conxunto das cerimoniais denomínaselle *μυστήρια*, ou tamén *τελετή*, xa que o *τελεστήριον* é o lugar onde se desenvolven tales cerimoniais. Tamén é usado o termo *ῥγια* para describir os rituais executado nas mesmas.

Por outra banda, o nome de Orfeo está vinculado dun modo ou outro cos misterios máis coñecidos (os de Samotracia ou Eleusis), pero sobre todo cos misterios de Dionysos, e asóciase á figura de Orfeo a parte máis intelectual deste tipo de cultos. Orfeo é pois o paradigma indiscutible do poeta vinculado ao mistérico, feito que reflexa ben a súa biografía mítica: é o fillo dunha Musa, é dicir, é o modelo de poeta inspirado. É tamén o protagonista dunha *katabasis* (a viaxe ao Máis Alá que ritualizaban os misterios) e, en consonancia con isto, considéraselle xa na Antigüidade o creador e reformador das *teletai* dionisiacas.

Posto que en Grecia o poeta acompañase dun instrumento musical, non é estraño tampouco que Orfeo sexa tamén músico. Non obstante, o poder que se lle atribúe á súa música é moi particular: a capacidade de domar ademais de a animais e pedras, aos seres do inframundo, polo que este é un tipo de música que remite sen dúbida ao Orfeo experto en misterios. Que esta figura usara a música como medio de persuasión pode simbolizar o status da poesía como algo vinculado ao ritual de iniciación¹, se é que non era xa unha representación críptica da mesma. Na época na que é escrita esta traxedia dos *Cretenses*, os seguidores de Orfeo e os iniciados dionisiacos víanse xa como categorías superpostas.² Tamén hai evidencias dende o século V a. C na iconografía, sobre todo ca representación de Orfeo sendo despedazado polas ménades, sufrindo así o mesmo final (*sparagmos*) que Dioniso a mans dos Titáns.

O Orfismo non inventou un corpus mítico propio (excluindo os propios mitos de Orfeo) senón que adaptou a tradición común para o seus propios fins. Dende este punto de vista, o orfismo foi unha maneira de revisión e crítica do significado atribuído aos mitos tradicionais. Entre as tendencias máis sobresaíntes de tales revisións, foi a interpretación unificadora de

¹ Albinus, 2000: 103-106.

² Cf. Herodoto 2.81, ou Eur. *Hipólito*: Teseo a Hip. “vai festexar os teus ritos baquicos con Orfeo como o teu señor”).

moitas divindades, nunha redución próxima ao monoteísmo. O sincretismo foi así unha maneira de ler símbolos relixiosos á luz doutro tipo de sabedoría.

Como conclusión, resaltar o feito de que este traballo é froito das interesasntes e produtivas conversas dadas nas clases de Hermenéutica Antiga. Nun inicio, pretendía ser unha tarefa de investigación encadrada dentro da Historia da Relixión, pero fíxose necesario establecer un texto de base (neste caso moi significativo e manexable pola extensión) polo que se convertiu tamén nun traballo de investigación filolóxica. Non se pode esquecer que as cuestións relativas ao significado do texto están intrinsecamente relacionadas cos problemas textuais e cas sucesivas edicións dos fragmentos, polo que se fixo totalmente necesario o formato de comentario.

Por outra parte, para resolver os problemas que son plantexados na traxedia *Cretenses* dende o punto de vista do seu uso do discurso relixioso, faise preciso aumentar a perspectiva ás relacións xerais entre poesía e misterios. Será na segunda parte do traballo onde se afondará nesta cuestión. Hai que ter en conta que este campo conta con pouca bibliografía teórica (como si que é o caso dos estudos dedicados á relación entre misterios e filosofía), e non é fácil de sintetizar. A pesares de todo, intentarase, na medida do posible, vincular en puntos concretos as dúas seccións.

1. Os Cretenses: temática e estrutura

Tal e como se pode intuír no título da obra en cuestión, a traxedia transcorre en Creta e dispón o seu núcleo argumental nos feitos relativos ao mito de Pasífae e o Minotauro. Cabe destacar, antes de nada, que non se sabe exactamente a data de representación da mesma. A *communis opinio* dos autores estudosos deste tema é que pertence á produción literaria do primeiro Eurípides: métrica e características lingüísticas do texto indican que se puido representar entre o 438 e o 428 a. C. Se se entende que nesta obra hai unha certa crítica a Sócrates, a data fixaríase en torno ao 433 a. C. Se, pola contra, se teñen en conta o léxico, as características dos personaxes e a coincidencia en metro e estilo con Sófocles, o período de *Cretenses* situaríase entre o 442 e o 432³ a. C. Autores como Bernabé e Cozzoli fixan a data no ano 438, apoiándose sobre todo na métrica anapéstica do coro do primeiro fragmento.⁴

Para entender a estrutura e a liña argumental desta traxedia é necesario lembrar brevemente o mito do que trata. Como xa se sabe, é frecuente atoparse na mitoloxía grega con varias versións dun mesmo mito. Neste caso, a versión que parece seguir *Cretenses* segundo os fragmentos conservados é a dada por Apolodoro⁵ (mitógrafo do I-II d. C), recollido na súa obra *Biblioteca*. Este mito parece ser ben coñecido xa dende moi cedo na cultura grega, posto que a primeira referencia⁶ literaria conservada a Pasífae, personaxe principal, aparece xa nun fragmento do poeta Baquilides (aprox. 507-450 a. C), ademais das numerosísimas representacións nas artes plásticas. Aínda que moitos dos autores coinciden no principal, as causas polas que Pasífae se namora dun touro están menos claras.⁷ O que si está máis claro é o tema da xenealoxía da reina: Pasífae é filla de Helios e da oceánide Perseis⁸ (tamén chamada Creta), e polo tanto irmá da famosa bruxa Circe. Despois de ser criada na Cólquide, foi dada en matrimonio ao rei Minos de Creta, onde transcorre a acción dramática da traxedia. Pasífae tamén se identifica como deusa da lúa, e da súa unión con Minos nacen Ariadna, Fedra, Androxeo, Glauco

³Para máis detalles sobre o problema da datación, López- Férez 2004: 257-286.

⁴ COZZOLI, A. (2001). *Cretesi: Introduzione, testimonianze, testo critico, traduzione e commento*. Istituti editoriali e poligrafici Internazionali.

⁵ FERNÁNDEZ DE MIER, E. e PIÑEIRO F. (eds.): *Amores míticos, "Pasífae y el toro" (Jesús de la Villa Polo)*. Madrid: Ediciones Clásicas, 1999, 81-116. A outra versión do mito é a que conta Diodoro (I a. C) onde Minos promete sacrificar o mellor touro dos seu rebaño a Poseidón en lugar de sacrificar o mandado polo deus como na versión de Apolodoro.

⁶ Outros autores que tratan o mito dos amores de Pasífae: o comediógrafo Alceo (nunha comedia perdida), Propertio (2, 28, 52; 3, 19, 11s.; 4, 5, 57s.), Virxilio (*Églogas* 6, 40; *Eneida* 6, 25.) e Ovidio (*Heroidas* 4, 57; *Metamorfosis* 8, 136; *Remedios de amor* 63; *Ars Amandi* 1, 295 ss.).

⁷ Ver apartado dedicado a Pasífae (epígrafe 3).

⁸ MARCH, J. (2002): *Diccionario de Mitología Clásica* (traducción de Teófilo de Lozoya). Barcelona, Crítica.

e Catreio. Por suposto, é nai tamén do Minotauro, e é precisamente o nacemento deste ser o que desencadea a acción dramática da obra.

Segundo conta Apolodoro, despois da morte do rei Asterión, prodúcese a loita polo poder entre Minos e os seus irmáns, Sarpedón e Radamantis, os tres fillos de Europa. Para chegar ao trono de Creta, Minos intenta demostrar que ten ao seu favor o poder divino para gobernar, polo que, despois de ritos e súplicas a Poseidón, este deus mándalle un touro saído do mar que Minos debe ofrecerlle en sacrificio, pero non o fai debido á grande beleza do animal. Aínda que Minos consegue chegar ao trono de Creta, o deus non lle perdoo a súa falta, e fai que a xa mencionada Pasifae se namore perdidamente do touro sagrado. A raíña reclama os favores de Dédalo, que estaba desterrado en Cnosos, e pídelles que constrúa unha vaca de madeira para poder saciar o seu amor polo animal, facendo así ao seu debido tempo o Minotauro.

Así pois, os personaxes da traxedia serían o rei Minos, a raíña Pasifae, Dédalo e Ícaro, máis o coro de iniciados de Zeus Ideo e unha posible cómplice de Pasifae que podería ser a súa nodriza. Segundo os fragmentos e a súa reconstrución, a traxedia abriríase co desconcerto producido polo nacemento do Minotauro, que reflexaría a perda do favor divino a Minos. O rei mandaría chamar aos sacerdotes, é dicir, ao coro de iniciados de Zeus, para pedir-lles consello sobre o asunto. Primeiramente, non se sabe como foi posible o seu nacemento, pero descóbrese máis adiante a partir da propia confesión da raíña. Logo produciríase un agón entre Minos e Pasifae, do que só se conserva o discurso de defensa da muller, onde explica que a culpa recae sobre o rei e non sobre ela. Por último prodúcese a condena da raíña e a súa morte, probablemente, esta teríase levado a cabo mediante un suicidio, xa que Minos ordenaría que a encerrasen no seu cuarto ca comida necesaria e dúas escravas. Hai restos tamén dun diálogo entre o rei e Dédalo (antes do agón ou inmediatamente despois), pero existe certa confusión tamén cos fragmentos relacionados con Ícaro. O máis probable é que Eurípides retratase a morte de Ícaro, nunha suposta fuga de ambos, mais non a de Dédalo, para manterse fiel ao mito. A traxedia finalizaría ca orde de Minos de encerrar ao Minotauro no labirinto (que na traxedia non sería obra de Dédalo, caído en desgracia, senón que estaría construído xa de antes).

A figura feminina de Pasifae sería, polo tanto, o primeiro modelo de muller trágica euripi-dea. Fálase tamén sobre un posible final cun *Deus ex machina*, pero esta cuestión non se pode aclarar con certeza. É necesario resaltar que a reconstrución dos fragmentos é a día de hoxe, unha cuestión moi discutida, debido ao mal estado das fontes primarias. Por causa disto, o desenvolvemento dramático da traxedia e a estrutura que nela se presenta son en gran medida,

unha mera conxectura, aínda que grazas ao bo coñecemento doutras traxedias de Eurípides, é posible facerse unha idea aproximada de como irían encadeadas as accións nos *Cretenses*.

2. Edición do texto: variantes e traducción.

Non se pode tratar en profundidade o tema do significado dos *Cretenses* de Eurípides sen facer primeiro unha análise pormenorizada dos fragmentos e testemuñas que se conservan. Debido ao problema da transmisión textual da traxedia, conservada nun estado sumamente fragmentario, o tema da reconstrución dos versos transmitidos segue a ser hoxe en día un verdadeiro problema. A isto súmaselle o feito de que moitos dos fragmentos chegaron ata a actualidade a través de testemuñas indirectas, o que aínda dificulta máis o labor de edición textual.

En canto á transmisión máis directa do texto, han de terse en conta dous documentos clave: o *Pergamena Berolinensis 13217* e o *Papyrus Oxyrrincus 2461*. O primeiro, recuperado en 1905 en Ashmunein e editado primeiramente por Wilamowitz, consiste nunha única folla membranacea escrita por ambas caras, de maneira que nalgúns lugares a escritura perforou o pergamiño facendo un tanto complicada a súa lectura. Hai certa discusión na datación do documento, xa que autores como Wilamowitz e Schubart, baseándose no *ductus*, situábano temporalmente no século I d. C. Non obstante, outros estudosos como Hunt, optan por datalo no século III d. C. No *Pergamena Berolinensis* están sinaladas as elisións e a puntuación, mais de forma descontinua e con algunhas correccións, o que leva a pensar nunha segunda man actuando sobre o texto, tal e como explica Cozzoli.⁹ Pese a todo, o texto en xeral é entendible, sen moitos erros, excepto polos tres versos iniciais, moi corrompidos. Pola contra, o segundo documento, o Papiro de Oxyrrinco, publicado por primeira vez no 1962 por Turner, atópase nun peor estado de conservación, pois está dividido en cinco fragmentos de diverso tamaño. O documento dátase na segunda metade do II d. C en base ao tipo de escritura, que non conta con puntuación nin signos diacríticos. O maior problema deste papiro é a súa reconstrución á hora de poñer en orde os diversos fragmentos, cuestión que segue aberta habendo multitude de posibilidades, mais séguese a tradicional reconstrución de Turner na súa *editio princeps*.

No referido á transmisión indirecta do texto, é de obriga mencionar a dous autores, Erotiano e Porfirio. Ambos dan testemuña do primeiro (e máis prolífico en canto a discusións tanto textuais como conceptuais) fragmento que se reconstrúe para esta traxedia. O primeiro autor, Porfirio, cita na súa obra *De abstinetia carnis* unha pasaxe de Eurípides sen mencionar a cal das súas obras pertencía. Polo contido do texto, como se verá un pouco máis adiante, dedúcese facilmente á súa adhesión a *Cretenses*. A dificultade aquí está a propia transmisión textual da obra de Porfirio, e no que corresponde ao texto onde se cita a Eurípides, hai varios problemas entre as variantes dos diferentes códices. O conservado por Erotiano podería resultar útil para

⁹Cozzoli, 2001: 10

corroborar unha ou outra versión do texto de Porfirio, pero tampouco soluciona moito, pois o fragmento eurípideo transmitido por este autor está altamente danado.

Ademais destes dous autores que dan conta do fragmento, hai outros que mencionan a traxedia ou falan do seu argumento, o cal pode ser de grande relevancia á hora de falar do contido do propio mito de Pasifae ou da reconstrución da estrutura da traxedia. As testemuñas son de autoría moi variada e fan referencia tamén a aspectos moi diversos da obra. No que respecta ao argumento de *Cretenses*, consérvase un resumo de Apolodoro, xa citado no epígrafe primeiro, na súa obra *Bibliotheca*. Tamén o menciona Diodoro (historiador do I a. C.) e o bizantino Malalas, na súa obra *Chronographia*. Da monodia de Icaro, personaxe que tería unha grande importancia na traxedia, fala Aristófanes nas *Ras*, e do rapto de Europa, outra vez Malalas. A escena de Minos é mencionada por Platón, no seu diálogo *Minos*, da mesma maneira que outros autores, tales como Propercio, Ovidio, Virxilio ou Libanio, falan do amor adúltero de Pasifae. Este conxunto de referencias fai pensar, como é lóxico, que os *Cretenses* de Eurípides foi unha obra que gozou de certa popularidade no mundo clásico, é dicir, que era ben coñecida polos seus contemporáneos e que se conservou ata época tardía, o que explica que Malalas ou Libanio fixeran tantas referencias á mesma. Tal feito tamén pode ser indicio de que a obra se conservase no Medievo e que fora despois desta época cando se produxese a súa perda.

Unha vez feito este pequeno resumo das fontes principais da obra, é o momento de presentar o texto. A edición a seguir será a de Adele-Teresa Cozzoli para case todos os fragmentos (que suman oito mais dous dubidosos) menos para o primeiro, para o cal se seguirá a edición de Alberto Bernabé¹⁰ por motivos de tradución e interpretación.

Fragmento 1:

Φοινικογενοῦς παῖ τῆς Τυρίας τέκνον Εὐρώπης
Καί τοῦ μεγάλου Ζηνός, ἀνάσσω·
Κρήτης ἑκατομπτολιέθρου·
ἦκω ζαθέους ναοὺς προλιπών,
οἷς ἀύθιγενῆς τμηθεῖσα δοκοῦς
στεγανοὺς παρέχει Χαλύβωι πελέκει
καὶ ταυροδέτῳ κόλλῃ ξυνθεῖσ'
ἀτρεκεῖς ἄρμους κυπάρισσος.
ἀγνὸν δὲ βίον τείνομεν ἔξ οὔ
Διὸς Ἰδαίου μύστης γενόμεν,

¹⁰ BERNABÉ, A. (2004): "Un fragmento de los *Cretenses* de Eurípides". *La tragedia griega en sus textos*, J. A. López Fdez (ed.). Madrid: Ediciones Clásicas, 2004, 257-286.

καὶ {μῆ} νυκτιπόλου Ζαγρέως βροντάς
 τὰς τ' ὠμοφάγους δαΐτας τελέσας
 Μητρὶ τ' ὀρεΐαι δαΐδας ἀνασχῶν
 μετὰ Κουρήτων
 βάκχος ἐκλήθην ὀσιοθείς.
 πάλλευκα δ' ἔχων εἴματα φεύγω
 γένεσίν τε βροτῶν καὶ νεκροθήκας
 οὐ χριμπτόμενος, τῇν τ' ἐμψύχων
 βρῶσιν ἐδεστῶν πεφύλαγμαι.

Tradución do fragmento 1:¹¹

*Fillo da tiria de fenicia orixe, fillo de Europa
 e do gran Zeus, señor
 de Creta de cen vilas.
 Veño, tras deixar os templos moi divinos
 aos que o ciprés autóctono, cortado
 pola fouce de aceiro
 e unido por cola de taurina ligadura,
 procura vigas de cubrimento e ensamblaxes precisos.
 Levamos unha vida pura, dende que me
 volvín iniciado de Zeus Ideo.
 Tras ter celebrado os tronos do noctámbulo Zagreo
 e os festíns de carne crúa,
 e tras soste os fachóns na honra da Nai montaraz,
 xunto aos Curetes,
 recibín o nome de Baco, unha vez santificado.
 Con vestidos totalmente albos rexeito
 a xeración dos mortais e os sarcófagos,
 sen achegarme a eles, e gardo de nutrirme
 de alimentos nos que hai ánima.*

Fragmento 2:¹²

.].σ[
]..[...].].[.].[
]ἔστη ταῖς ἀτ[
]κουσα[.].[
]ασαν τὴν δ[
]ην μέλλουσα .[
]τω χρὴ προσ[.].τ[
]ροισι προσβ[ολ]ήν[
 A]ῶν σου βούλομαι [μαθεῖν πάρα.
 B]..πησεαπεο[

¹¹Tomada da tradución feita por Bernabé en castelán na súa edición (2002), e logo revisada e traducida ao galego.

¹²A versión ao galego dos restantes fragmentos guiouse pola tradución ao italiano de Adele-Teresa Cozzoli (2001).

A]....ουσα[]τ..οσ....[
 B ταύρου μέμικται καὶ βροτοῦ διπλῇ φύσει
 A[ἦκ]ουσα καὶ πρίν· πῶς δ' ὀ[] ;
 B στὲ]ρνοις ἔφεδρον κρᾶτα τ[αυρωπὸν φέρει.
 A [τετρ]ασκελῆς γὰρ ἡ δίβαμ[ος ἔρχεται;
 B ...]λους [μ]ελαίνη δασκ[
 A ἦ κ]αὶ τί πρὸς τοῖσδ' ἄλλο [
 B μύ]ωπος ε...ου κέρκον [
 A ..]τ[.....]υ γῆρυν [
 B..] . ρ[....] . [...]φορβάδος[
 A μ]αστ[ὸς] δὲ μ[η]τρὸς ἡ βοὸς σ[
 B τρ]έφ[ου]σιν οἱ τεκόντες ου . [
 A ...]ετ[....]. ι δωμάτων [
 B ...] . [...].νου τοῖς τεκο[ῦσι
 A ρη[.]ν μῆλο[ν
 B]μπ . σι . [

Tradución do fragmento 2:

...
 ...
 ...
 ...
 ...

...tendo a intención...

...necesario...

...ataque...

...porque quero que ti saibas...

...improbable...

A-...

B – *mesturado con dobre natureza, de touro e de home.*

A – *escoiteino tamén antes, mais cómo...?*

B – *Leva unha cabeza de touro montada sobre o peito.*

A – *Pois marcha sobre catro patas ou sobre dous pés?*

B – ... *negra pelaxe...*¹³

A – *e ademáis de tales cousas, qué máis?*

B – *o tabán ... a cola.*

A – ... *a voz ...?*

B – ... *que dá pasto...*

A – *o peito da nai ou dunha vaca...*

B – *Alimentárono os pais ...*

A – ... *da casa ...*

B – ... *aos pais ...*

A – ... *manda (?)...*

B – ...

¹³Cozzoli reconstrúe este verso traducíndoo por “*doppio irta di nera (pelugine?)*”.

Fragmento 3

Columna I

] . σις ὅτ' ἐπιπνεῖ
.]ος Λυκίας ἄπο
] . ὦϊε παῖ
Ἀπολ]λ[ο]ν ὦναξ
] . α μέλπων
] . ψ . ασε μέγαν
]φοις
εὐ]πάτειρα

Columna II

σκηπ[
αυτη[
τοιονδ[
ἐπ' ε.. [
π[.] . ωπ[
καὶ θεῶ[v
ἐπελ . [

Χο [

μ. [

χ

Tradución do fragmento 3:

... *cando sopra*

... *da Licia*

... *Oh fillo de Leto (?)*

... *señor Apolo*

... *cantando*

... *grande*

... *a Delfos (?)*

... de nobre pai

...

...

...

...

...

e dos deuses ...

Coro

Minos

...

Fragmento 4:

] .. [...] . [

] ν .. ιω[

ἄπειρον μι[

... Κρήτες απα[

Φόβος τὰ θεῖα τοῖσι σώφροσιν βροτῶν

πολλή γὰρ . [

ἐμοι δ[

Tradución fragmento 4:

...

...

... *inmenso*...

... *de Creta*

*O medo dos mortais ao divino para os sabios*¹⁴

... *pois moita* ...

... *a min* ...

Fragmento 6:¹⁵

Σύμμικτον εἶδος κάποφώλιον τρέφος,

Prole de imaxe confusa e estéril

Fragmento 7:

οὐ γὰρ τιν' ἄλλην φημί τολμῆσαι τάδε·

σὺ δ' ἐκ κακῶν, ἄναξ,

φροῖνησον εὖ καλύψαι.

Πασιφά(η) ἀρνουμένη μὲν οὐκετ' ἂν πίθομί σε·

πάντως γὰρ ἤδη δῆλον ὥς ἔχει τάδε,

ἐγ[ώ] γὰρ εἰ μὲν ἀνδρὶ προύβαλον δέμας

τοῦμόν λαθραίαν ἐμπολωμένη Κύρπιν,

¹⁴A tradución de Cozzoli é “paura le cose divine [incutono agli uomini saggi]”.

¹⁵Óbvase aquí o fragmento 5 posto que só son lexibles seis letras, de maneira que non resulta relevante para o presente traballo nin o texto en grego nin a súa hipotética (máis ben imposible) tradución.

ὀρθῶς ἂν ἤδη μάχ[λος] οὐς' ἐφαινόμην·
νῦν δ' , ἐκ θεοῦ γὰρ προσβολῆς ἐμηνάμην.
ἀλγῶ μὲν, ἐστὶ δ' οὐχ ἐκο[ύσ]ιον κακόν.
ἔχει γὰρ οὐδὲν εἰκός· ἐς τί γὰρ βοὸς
βλέψας' ἐδήχθην θυμὸν αἰσχίστη νόσῳ;
ὥς εὐπρεπῆς μὲν ἐν πέπλοισιν ἦν ἰδεῖν,
πυρρῆς δὲ χαίτης καὶ παρ' ὀμμάτων σέλας
οἰνωπὸν ἐξέλαμπε περ[καί]νων γένυν;
οὐ μὴν δέμας γ' εὖρ[υθμον.. ν]υμφίου.
τοιῶνδε λέκτρω[ν οὐνεκ' εἰς] πεδοστιβῆ
ρίνον καθισ[]ται.
ἀλλ' οὐδὲ παίδων . []πόσιν
θέσθαι· τί δῆτ' ἂν τῇ[δ' ἐμαι]νόμην νόσῳ;
δαίμων ὁ τοῦδε κᾶμ' ἐ[νέπλησεν κα]κῶν,
μάλιστα δ' οὗτος οἰσε[]ων·
ταῦρον γὰρ οὐκ ἔσφαξ[εν ὃν γ' ἐπηύ]ξατο
ἐλθόντα θύσειν φάσμα [πο]ντίω[θε]ῶ.
ἐκ τῶνδ' ἐτοί σ' ὑπῆλθ[ε κα]πετείσ[ατο]
δίκην Ποσειδῶν, ἐς δ' ἔμ' ἔσκηψ[εν νόσον].
κᾶπειτ' αὐτεῖς καὶ σὺ μαρτύρη θεοὺς
αὐτὸς τάδ' ἔρξας καὶ καταισχύνας ἐμέ.
καγὼ μὲν ἢ τεκοῦσα κοῦδὲν αἰτία
ἔκρυψα πληγὴν δαίμονος θεήλατον,
σὺ δ' , εὐπρεπῇ γὰρ κἀπιδείξασθαι καλὰ
τῆς σῆς γυναικός, ὧ κάκιστ' ἀνδρῶν , φρονῶν,
ὥς οὐ μεθέξων πᾶσι κηρύσσεις τάδε.
σὺ τοί μ' ἀπολλύς, σὴ γὰρ ἡ ἔ[αμ]αρτία,

ἐκ σοῦ νοσοῦμεν. πρὸς τὰδ' εἴτε ποντίαν
 κτείνεν δοκεῖ σοι, κτε[ῖ]ν' · ἐπίστασαι δέ τοι
 μαιφόν' ἔργα καὶ σφα[γὰς] ἀνδροκτόνους·
 εἴτ' ὠμοσίτου τῆς ἐμῆς ἐρᾶς φαγεῖν
 σαρκὸς, πάρεστι· μὴ λίπης θοινώμενος.
 ἐλεύθεροι γάρ κούδεν ἡδικηκότες
 τῆς σῆς ἕκατι ζημ[ία]ς θανούμεθα.

(ΧΟ.) πολλοῖσι δῆλον [ὡς θεήλατον] κακὸν
 τόδ' ἐστίν· ὀργη[] . ζ, ἄναξ.

(Μιν.) ἄρ' ἐστόμωται μ[]βοᾶ
 Χωρεῖτε, λόγχη[]ο]υμένη
 λάζυσθε τὴν πανο[ῦργον, ὡ]ς καλῶς θάνη
 καὶ τὴν ξυνεργὸν [τήνδε, δ]ωμάτων δ' ἔσω
 [ἄγο]ντες αὐτὰς ἔρ[ξατ' ἐς]ηριον,
 [ὡς μ]ηκέτ' εἰσίδ[ωσιν ἡλίου κ]ύκλον.

() ἄναξ, ἐπίσχ[ες · φρο]ντί[δος] γὰρ ἄξιον
 τό προ[ᾶγ]γα · . [...] . δ'ο[...] εὐβουλος βροτῶν.

(Μι.) κ[αί δὴ] δ[έδοκται] μὴ ἀναβάλλεσθαι δίκην.

Traducción fragmento 7:

(Coro) *Pois eu digo que nenhuma outra teria ousado esas cousas;
 pero ti, oh Señor, mal nado de males,
 pensa ben como agochalo.*

(Pasifae) *Nin negándoo tampouco che convencería;*

xa que agora está totalmente claro como son estas cousas.

pois se eu tivese exposto o meu corpo a un home,

buscando para min un amor furtivo,

correctamente tería sido declarada lasciva.

Pero agora, estou chea de tolemia polo ataque dun deus,

sufro, mais o meu mal non é voluntario.

Pois nada é verosímil: atraída eu por cal cousa do touro

ferín o meu ánimo con vergonzosa enfermidade?

Acaso era apropiado para a vista, envolto nas vestiduras,

ou acaso a luz da súa melena da cor do lume e ao redor dos seus ollos

facía refulxir a súa queixada¹⁶ da cor do viño?

Non era, en absoluto, o corpo harmonioso dun noivo,

Cando, para tal unión, eu coloqueime a pel

dunha vaca ...

Pero nin dos fillos... o que lle fixen ao meu

esposo. Por que, así pois, ía enfurecerme con esta enfermidade?

O demo vingador encheume tamén de males,

sobre todo este...

Pois non se inmolou o touro, o que se prometera sacrificar ao deus

do mar, unha vez producida a aparición.

Por este motivo revolveuse en contra túa Poseidón,

el castigoute e enviou contra min unha enfermidade.

Agora invocas e chamas como testemuñas aos deuses,

Ti mesmo fixeches estas cousas e avergonzáchesme.

Eu, tendo parido sen culpa algunha,

agochei o golpe enviado pola divindade,

¹⁶ Dificultade de tradución debido á palabra περ[καί]νων: Wilamowitz, coll. Hesych. : περκαίνειν· διαποκίλλεσθαι, pero en Call. Hymn. 5, 75 s. ἄρτι γένεια / περκάζων.

*pero ti, o peor de todos os homes, pensando que era
apropiado e belo mostrar isto da túa muller,
proclámasllo a todos como se non tiveras participado.
Ti es a miña ruína, pois túa é a culpa,
por causa túa, eu estou enferma. Por isto, se consideras
matarme no mar; mátame; pois verdadeiramente ti coñeces
os traballos manchados de sangue e os sacrificios homicidas.
Se desexas alimentarte da miña carne crúa,
tes dereito; non deixes o teu banquete.
Polo tanto, libre e pura de culpa algunha,
perecerei por un castigo que che esperaba a ti.*

*CORO Está claro para moitos que este mal foi enviado polos deuses,
[.....]*

MINOS Si está afiada a lingua ...

*Retírate, ...
Apresade a esta malvada, para que morra fermosamente,
e á súa cómplice, conducídea dentro da casa,
encerrádea ...
a fin de que non vexan nunca máis o disco do sol.*

*CORO Señor, detente, porque o destino é digno
de reflexión, ... dun bo consello entre os mortais.*

MINOS Mais está xa decidido non pospoñer o castigo.

Fragmento 8:

ἀλλ' , ὦ Κρηῖτες, Ἰδας τέκνα

Tradución fragmento 8:

Oh Cretenses, fillos do Ida.

3. Comentario dos fragmentos máis relevantes

3.1: Primeiro fragmento:

O primeiro fragmento anteriormente exposto é o máis interesante dende o punto de vista do contido en canto ao estudo do contexto relixioso da traxedia. Son importantes tamén os diversos problemas textuais, posto que segundo unha ou outra solución, o sentido do mesmo pode variar, o que cambiaría a interpretación do fragmento. Estes poucos versos son, en resumo, o centro de grandes discusións filolóxicas, debido por unha parte, aos xa mencionados problemas textuais e por outra, polo seu valor no estudo do tipo de relixión que se presenta no fragmento. En canto a isto último, a discusión céntrase en dilucidar se a escena presentada por Eurípides é un mero froito da súa creación literaria ou se pola contra, é unha testemuña directa sobre prácticas relixiosas determinadas (deixando, por suposto, un marxe á inventiva euripi-dea).

Como xa se dixo, a traxedia *Cretenses* transcorre no palacio do rei Minos, en Creta, e tendo en conta os estudos precedentes, parece que o máis probable é que comezase co nacemento do Minotauro. Sábese que tería un complexo prólogo inicial, que consistiría nun diálogo onde a Nodriz comunica ao rei o estraño nacemento da criatura. Pode ser que antes desta escena houbera un monólogo dunha das personaxes ou dunha divindade, a modo de contextualización de cara ao público. Iría despois este fragmento, é dicir a párodos dos *mystai* do Zeus do Ida (estes versos serían a parte anapéstica). Estes iniciados acudirían ao palacio de Knosos pola chamada do propio Minos, posiblemente para que lle prestasen consello, debido á situación de alarma que causa o nacemento do Minotauro. Por desgraza, a falta de información e de texto fai moi difícil facer un análise exacto do marco relixioso real da traxedia.

Os protagonistas deste fragmento teñen un marcado carácter sagrado, que se pode ver primeiramente no uso dunha lingua forte, nobre e tremendamente poética, con abundancia de *hapax*. Ademais, Porfirio, cando introduce o pasaxe na súa obra, refírese aos sacerdotes como *προφῆταις*,¹⁷ o que quere dicir que á palabra deste grupo de iniciados recoñéceselle un valor sagrado e autoritario. Como sinala Casadio (1990: 280-281), que Porfirio sexa tan específico á hora de tratar de identificar a tales “cretenses”, indica claramente que coñecía a traxedia en detalle e sabía en que contexto relixioso encadrarla: son profetas no sentido máis técnico da palabra, é dicir, están inspirados por unha voz divina,¹⁸ o que lles confire autoridade. Nas propias palabras de Casadio: “É verosimile dunque che ad Euripide fosse nota l’esistenza

¹⁷ Porfirio (*Abst.* IV, 19).

¹⁸ Hai que lembrar que as bacantes (en *Bacantes* 551) refírense a si mesmas como *prophetai* de Dioniso.

nell'isola di Creta di un collegio o più in generale di una setta di adepti di un culto mistico-orgiastico incentrado attorno alla figura di Zeus”.

Estes primeiros 19 versos poden dividirse en tres partes, segundo sinala Alberto Bernabé (2004: 264-265): na primeira (versos 1-3) o coro diríxese a Minos, o seu interlocutor, en termos de respecto e submisión, na segunda (vv. 4-8) o coro di de onde vén, e na terceira (vv. 9-19) fai referencia ás súas crenzas relixiosas e tamén ao modo de levalas a cabo. Xa nas primeiras liñas preséntase o primeiro problema textual do texto, aínda que neste caso non se debe a problemas nos manuscritos, como ben declara Bernabé:

[...] Se trata, como tantas otras veces, de un problema no producido por una corrupción en los manuscritos, sino por el exceso de celo de los estudiosos modernos, que a veces son exageradamente exigentes como para aceptar como sano un texto transmitido.

Parece ser que o problema está na dobre referencia que fai Eurípides aos orixes de Minos cos sintagmas Φοινικογενοῦς παῖ τῆς Τυρίας e τέκνον Εὐρώπης, referíndose ao mesmo feito. Para certos editores isto era un signo de que o texto debía corrixirse, polo que uns deciden eliminar παῖ τῆς Τυρίας (primeiro Bothe, logo Cobet, aos que lle seguen outros investigadores) e outros τέκνον Εὐρώπης (Merkelbach seguido de Corbato). Sen embargo, non hai ningunha razón de peso nestes versos para mudar de tal maneira o texto, posto que todas as fontes que se conservan dan a mesma versión. Ademais, estas acumulacións en Eurípides non son raras, de feito Cantarella defende o texto orixinal facendo un paralelo ca *Hipsípila*, onde se observan acumulacións similares. O máis lóxico é que a reiteración dos sintagmas se deba ao carácter elevado do texto, de maneira que o coro diríxese de forma solemne ao rei facendo fincapé no seu orixe fenicio por parte de nai e ao orixe divino por parte de Zeus (o que tamén é unha maneira de xustificar o poder de Minos en Creta). A darlle este ton grandilocuente tamén contribúen os dous *hapax* (dous en tres curtos versos): Φοινικογενοῦς no primeiro verso e ἑκατομπολιέθρου. Este último, segundo Bernabé “podría decirse que es un adjetivo más homérico que los del propio Homero”, xa que está modelado sobre Hom. B 649 Κρήτην ἑκατόμπολιν.

Na segunda parte do texto (vv. 4-8) o coro proclama o seu lugar de orixe, cunha construción (verbo “chegar” e participio do verbo “deixar”) bastante frecuente en Eurípides:

ἦκω ζαθέους ναοὺς προλιπών,
οἷς ἀύθιγενῆς τμηθεῖσα δοκοῦς
στεγανοὺς παρέχει Χαλύβωι πελέκει

καὶ ταυροδέτῳ κόλλῃ ξυνθεῖσ'
ἀτρεκεῖς ἄρμους κυπάρισσος.

Nestes versos resáltase o feito de que os sacerdotes procedan dun templo antigo e sagrado, que se pon de manifesto co uso da palabra ζαθέους “moi sagrado”. Esta caracterización tamén atinxe aos membros do coro, xa que se veñen dun lugar tan sagrado, eles teñen que participar nese carácter sacro. A oración de relativo que lle sigue fai referencia a certos trazos do santuario de orixe, mais o seu significado é complexo e presenta varios problemas á hora da interpretación. O problema máis importante é que nestes catro versos (vv. 5-8) só aparece no texto un só verbo, παρέχει, como se estivese construído con un dobre acusativo, algo insólito neste verbo co sentido que ten nesta pasaxe. Esta é a razón de que se impoña a corrección do acusativo polo dativo (é dicir οὗς por οἷς) dende Bentley. Ademais, non hai un substantivo en nominativo que concorde e faga de núcleo cos adxectivos e participios que aparecen (que por outra banda están sometidos a variantes entre a versión de Porfirio e a de Erotiano), senón que presenta catro acusativos plurais, tres dativos e un xenitivo. A solución máis adecuada para intentar comprender o sentido do texto é a de mudar κυπάρισσου por κυπάρισσος, xa que é a palabra que encaixa mellor lexicamente con αὐθιγενής (ciprés como árbore característica de Creta, “nativa”). Así aclárase toda a construción sintáctica, quedando toda a oración envolta entre o ciprés e a súa caracterización e formando unha grande hipérbole (valor estilístico desta estrutura concéntrica). Este último recurso explicaría o motivo da corrupción textual, posto que o violento hiperbaton confundiría ao copista que preferiu copialo como un xenitivo de materia.

A seguinte corrupción textual atópase no verso 7 (καὶ ταυροδέτῳ κόλλῃ ξυνθεῖσ'), onde Porfirio transmite ταυροδέτῳ κόλλῃ pero Erotiano ταυρολέτῳ. A primeira palabra é un *hápax*, que xerou numerosas discusións, chegando incluso a propoñer a súa eliminación do texto. Hoxe en día esta opinión está descartada, e segundo Bernabé o motivo da corrupción textual volve ser o feito de que o copista non comprendera ben o complicado estilo de Eurípides. Isto únese á xa de por si difícil comprensión de todo o pasaxe debido á dicción sumamente complicada. En primeiro lugar, parece claro que a palabra en cuestión está formada pola raíz de “touro” máis o verbo “atar”, cun sufixo en *-to, polo que o seu significado sería algo así como “ligado polo touro”. Tendo en conta que este tipo de adxectivos soen designar obxectos que están feitos ou unidos polo material do substantivo do primeiro elemento, pódese deducir que non se está referindo ao animal en si, senón a algún tipo de material ou produto que proveña del. Podería ser que se fixese alusión á sangue do touro, en relación aos posibles sacrificios do

animal que se realizasen no templo en cuestión.¹⁹ Mais se se ten en conta o adxectivo ταύρειος pode observarse que o seu uso camiña máis ben cara “de pel de touro”, polo que é máis lóxico pensar nalgo que se une por “peles de touro”.

Axudaría a resolver esta cuestión o feito de investigar o substantivo co que concorda, pero no texto transmitido a cuestión non está tan clara. A posibilidade que goza de máis partidarios é a de que concorde con κόλλη, “cola”, xa que hai datos que reflexan o seu uso en construcións de madeira. Así pois, parece que o sintagma fai referencia a un tipo de cola que se facía ca mucosidade da pel do animal. A razón de todo este lío no texto é probablemente o feito de que Eurípides queira insistir en que o templo é moi arcaico, xa que está construído en madeira. Débese lembrar neste punto que para os gregos o feito de que algo estivese feito deste material dotábao dunha importante carga de relixiosidade antiga. A isto únese tamén a insistencia do autor en que o templo non ten ningún tipo de material metálico, senón que parece gozar dunha pureza ritual e sagrada. Trátase de recoñecer a condición primitiva da carpintería en época premetálica,²⁰ quizás cunha preocupación catárquica, no sentido de que o templo tería propiedades purificadoras ao estar libre de toda corrupción. Nesta liña, hai diversas fontes que narran a prohibición de introducir en certos tempos obxectos metálicos.²¹ Por outra banda, tampouco se pode pasar por alto a referencia ao touro, que ademais de ser o animal sagrado por excelencia en Creta, é un dos protagonistas da traxedia. O touro queda así ligado ao templo e polo tanto ao coro de homes sacros, que lle renden culto nos seus ritos.

Despois de describir dunha maneira tan complicada o templo sacro e o seu ámbito “sen contaminar”, o coro pasa agora a describi-lo a si mesmo e a explicar o seu modo de vida:

ἀγνὸν δὲ βίον τείνομεν ἐξ οὗ
Διὸς Ἰδαίου μύστης γενόμεν,
καὶ {μη} νυκτιπόλου Ζαγρέως βροντάς
τάς τ' ὠμοφάγους δαΐτας τελέσας
Μητρὶ τ' ὀρεΐαι δαΐδας ἀνασχών
μετὰ Κουρήτων
βάκχος ἐκλήθην ὀσιοθεΐς.
πάλλευκα δ' ἔχων εἵματα φεύγω
γένεσίν τε βροτῶν καὶ νεκροθήκας
οὐ χρηπτόμενος, τῇν τ' ἐμψύχων

¹⁹Esta tese foi sostida por J. Harrison nos inicios do século XX, sendo admitida por W. Burkert e mencionada por Casadio, pero rexeitada e criticada por Cozzoli.

²⁰ Casadio 1990: 282

²¹ Regulamento cultural do século II a. C. (citado en Casadio 1990: 282 e a súa nota 66), relativo ao templo de Zeus en Delos, que prohibía especificamente introducir no recinto sagrado μηδὲ χλιδίον, μηδὲ δακτύλιον σιδηροῦν.

βρῶσιν ἐδεστῶν πεφύλαγμαι.

Nos versos 9-19, estes sacerdotes fan unha declaración de pureza, de ascetismo, dunha vida que vai acorde cunhas normas establecidas dentro dunha práctica relixiosa concreta. No verso 9 sintetízase esta declaración, ca oración ἄγνὸν δὲ βίον τείνομεν, é dicir, “levamos un vida pura”. Ata o verso 15 fálase da súa vida anterior, que cambia mediante a purificación duns rituais concretos, o proceso de iniciación, que os leva a unha nova forma de vida. Dos versos 15 a 19 faise referencia a estas novas normas polas que se conduce a súa vida. Así pois, a frase do verso 9 anticipa e condensa todo o que se explica nos versos seguintes. O adxectivo ἄγνὸν ponse en relación co presentado anteriormente, ζᾷθεος, é dicir, establécese un paralelo entra a pureza do templo e a sacralidade do coro. A palabra pode ter tamén connotacións relacionadas ca castidade en materia sexual, un valor bastante frecuente en Eurípides, mais o seu significado aquí está en relación co ascetismo (o cal pode incluír tamén esa castidade). O uso do verbo en presente reforza o sentido do texto, xa que se indica que a práctica é permanente ao longo das vidas dos sacerdotes. Por outra banda, a repentina aparición dunha primeira persoa de plural nesta pasaxe levou a algúns autores a intentar sanear o texto, pero non hai ningunha razón de peso para isto, pois hai outros exemplos en Eurípides.²²

O uso da expresión ἐξ οὗ mais o verbo γενόμεν (“Levamos unha vida pura, dende que me/ volvíñ iniciado de Zeus Ideo”) deixan claro o proceso de iniciación: a vida ascética e de pureza non se leva dende un principio, senón que hai que pasar un certo proceso para poder chegar a ela. Prodúcese un cambio, unha transformación, e o resultado final é converterse en “mystes”. Os verbos en aoristo indican que a acción de conversión sucedeu nun momento puntual do pasado. O rito de iniciación prodúcese dentro do culto ao Zeus do Ida, no famoso monte sagrado de Creta. Ao facer mención a tal culto, certamente o público de Eurípides establecía unha conexión con Minos, personaxe ao que se dirixe o coro, e que xa en Homero aparece tendo un trato moi familiar con este Zeus.²³ Todo indica polo tanto, sobre todo tendo en conta a palabra “mystes”, que se trata dun culto de tipo mistérico, é dicir, un tipo de culto concreto onde se pretende conseguir unha unión especial co Deus: “recibín o nome de Baco”. Danse posteriormente detalles do culto, e é aquí onde se tratan as discusión máis xerais sobre a interpretación do texto: estas nocións son en realidade unha invención literaria de Eurípides ou proceden de mesturar cultos reais diversos? É, en cambio, este pasaxe, un reflexo dun culto real e polo tanto, unha interpretación que fai Eurípides dun tipo de relixión concreta?

²² Bernabé 2004: 271.

²³ Bernabé 2004: 272-273.

Todo parece indicar que no texto, tendo en conta outros factores externos, o que fai Eurípides é elaborar a súa traxedia sobre un culto concreto, a partires dunha práctica coñecida na época e ademais situada nun espazo que xa de por si ten características especiais (Creta). Non obstante non se pode obviar o feito da singularidade deste culto, xa que estes supostos misterios de Zeus non son evidenciados en ningún outro lugar de Grecia. Se o coro se identifica como “mystai”, está claro que Eurípides ve este culto no marco dos misterios, nunha relación especial e íntima co titular do panteón dos deuses gregos. Como xa se mencionou máis arriba, o feito de que se mencione que a vida pura e ascética non se practicara *ab origine*,²⁴ indica pois que houbo unha transformación persoal, tal e como sucede en todos os cultos mistéricos, polo que o texto en si mesmo é un argumento a favor para pensar que este culto ao Zeus do Ida era de tipo místico e real. Da mesma maneira que é moi difícil pensar que Eurípides se inventara tal culto en Creta,²⁵ tamén é bastante inverosímil a alternativa que se postulou de que o trágico mesturara diferentes elementos relixiosos tomados de diferentes cultos.²⁶ Se ben é certo que non se lle pode considerar como un cronista fiel do mundo relixioso no que vivía, hai que pensar que os trazos que presenta na traxedia son polos menos entendibles e familiares á audiencia que presenciaba a obra.

Por outra banda, moitos dos elementos relixiosos que se poden observar nos fragmentos conservados son considerados “erróneos” por culpa de problemas textuais e de índole plenamente filolóxica. O empeño de certos autores por sanear o texto leva a desvirtuar o verdadeiro sentido do mesmo. Tal e como exemplifica Bernabé, autores como Austin consideran que no corifeo hai trazos mesturados de diferentes cultos, de maneira que se invalida totalmente a lectura que poida estar facendo Eurípides do contexto relixioso que mostra na obra. Esta tese de Austin está baseada na corrección do transmitido βροντάς (verso 11) por βούτης, corrección que é errática ademais de innecesaria. Unha vez máis, demóstrase que os problemas textuais e a cuestións de interpretación forman parte dun todo indisoluble: hai que partir do texto conservado para logo interpretalo nos termos correctos.

Os versos 11-12 concentran, precisamente, moitas correccións e polémicas filolóxicas. O texto, que reza καὶ {μη} νυκτιπόλου Ζαγρέως βροντάς/ τάς τ' ὠμοφάγους δαῖτας τελέσας, é certamente complexo, pero non imposible, e menos cando se trata de traxedia. Obsérvanse

²⁴ Bernabé 2004: 271-273.

²⁵ A tendencia da crítica textual nos anos 60 consideraba que todo o órfico (sobre todo en época clásica) era unha invención ou un erro. Nesta liña está Austin, mencionado no comentario.

²⁶ Este pasaxe foi un dos maiores exemplos do sincretismo relixioso dentro da traxedia, e non só no pasado (cf. Nota 23), senón aínda en tempos actuais. Un exemplo: Allan (2004: 132) di “the passage is remarkable, even by Eurípides’ standards, for the sheer number of conflated rituals and cults...”

dous acusativos unidos pola copulativa, ambos complemento directo de τελέσας: βροντάς que está determinado polo sintagma νυκτιπόλου Ζαγρέως, e δαΐτας, modificado polo adxectivo ὠμοφάγους. A tradución por tanto, sería “tras ter celebrado os tronos do noctámbulo Zagreo/ e os festíns de carne crúa”, aínda que entender o texto é complicado xa que δαΐτας pódese entender como nominativo ou como acusativo plural, ben da palabra δαΐς “banquete”, ou ben de δαίτης.

O outro problema que hai á hora de entender ben o texto atópase en “Zagreo”, xa que hai certas discusións sobre a súa orixe e etimoloxía, así como a relación co deus Dioniso. Hoxe en día acéptase a tese de que é outro apelativo do deus, pero un apelativo un tanto especial polo seu carácter místico e arcaico. A súa aparición aquí, que ademais vai acompañado do adxectivo “noctámbulo” é un elemento importante pola súa rareza. Só está evidenciado anteriormente a Eurípides en outros dous textos da literatura grega:²⁷ un poema épico de autor descoñecido titulado *Alcmeónida* (onde está asociado como consorte ou fillo da divindade suprema de Delfos, Gaia) e no *Sisifo Fuxitivo* de Esquilo.²⁸ Neste drama satírico o heroe Sísifo, mentres escapa do Hades, manda saúdos a Zagreo e ao pai “moi hospitalario”, referíndose con hospitalario a Hades-Plutón. Está bastante claro que Zagreo non sería un personaxe de segunda fila no inframundo, senón que ou ben era fillo de Hades ou ben era outro nome do “Zeus da morte”. Pódese intuír entón un xogo conceptual, xa existente na época de Esquilo, entre a cara ctonia de Zeus e os trazos tamén ctonios do seu fillo Dioniso. Posteriormente, só se ten noticia dunha referencia a Zagreo, e dáse con Calímaco, que proclama claramente que Dioniso e Zagreo son dous nomes do mesmo deus, aínda que este último sería usado polos poetas para referirse especificamente ao Dioniso ctonio, o que foi “torturado polos Titáns”.²⁹

Ainda así, Zagreo non é un nome tipicamente órfico, é dicir, non é un apelativo que fose usado polos poetas que escribían en nome de Orfeo. Máis ben Zagreo é un nome dun deus primitivo, e este nome podería traducirse como “gran cazador”, é dicir, o que “caza” ou recolle as almas para levarllas á Morte. O problema entón está en dilucidar como unha divindade así puido ser identificada con Dioniso (aínda que é necesario mencionar que en *Bacantes* 1192, Eurípides chámalle a Dioniso *agreus*, é dicir, “cazador”) e aclarar se esta identificación era xa operativa no momento no que se compuxo *Cretenses*. O motivo de tal identificación é máis evidente do que parece: no século V empeza a acentuarse a faceta máis ctonia e lúgubre de

²⁷ Casadio 1990: 287-288.

²⁸ Esquilo foi acusado de impiedade por este drama satírico.

²⁹ Casadio (1990:287): “Il nome Zagreo, come ci informano i lessici, era quello preferito dai poeti per designare il Dionsio ctonio, suppliziato dai Titani”

Dioniso nas esferas relixiosas relacionadas con el, de maneira que non había sitio para outro fillo de Zeus como entidade divina autónoma. O uso deste nome quedou reservado para os poetas, e tivo pouca presenza no culto, exceptuando o caso de Creta e Delfos. Plutarco conta que Dioniso é chamado “Zagreos e Nyktelios e Isodaites”,³⁰ sendo *nyktelios* un equivalente do *nyktipolos* que aparece no texto, claramente. Estes apelativos resaltan a faceta de “vagabundo nocturno” que parece fundamental para esta divindade. Tal aspecto é típico (e exclusivo) do culto dionisiaco, o que se evidencia non só en Eurípides, onde as bacantes son denominadas “noctámbulas”, senón xa en Heráclito (dous séculos anterior ao trágico), quen fai referencia a certos seguidores de Dioniso coa denominación “noctámbulos”. É máis que probable, polo tanto, que cando Eurípides compuxera *Cretenses* esta asociación estaba xa moi asimilada, de maneira que Zagreo se usaba como un apelativo arcaico e místico de Dioniso.

Seguindo coa análise do texto, é necesario facer un resumo de todas as discusións que se produciron en relación ao termo βροντάς no verso 11. Por un lado, a edición Valentiniana de Porfirio conxetura βιοτάς, que foi aceptada por Wagner, Arnim e Cantarella, pero segundo explica Bernabé (2004: 274) non hai outros exemplos desta palabra en plural, senón que o termo en cuestión aparece sempre en singular. Ademais, esta palabra sería unha innecesaria reduplicación de ἀγνὸν βίον. Diels propuxo βούτας, lectura que foi apoiada por autores como Wilamowitz, aínda que foi corrixida posteriormente por βούτης, estando apoiada esta corrección por Austin, Collard, Copp e Lee. Aínda que se baseou en diversas fontes (moitas delas órficas) que proclamaban a existencia dun tipo de sacerdote chamado βουκόλος, hai varias dificultades para aceptar a proposta. Sintácticamente, tería que ser entendido como un predicativo, o que produce un desequilibrio na oración. Probablemente esta lectura errónea é froito da incompreensión do texto, que se pode remontar xa á época de Hesiquio.³¹ Culturalmente, a equivalencia con βουκόλος tamén resulta moi dubidosa, posto que este tipo de “cargos” ou nomes técnicos relativos aos ritos son moi fixos e moi pouco dados a aceptar sinónimos, tal e como afirma tamén Casadio (1990: 289):

[...], il termine greco per “bovaro” è sempre boukolos e mai boutes. Se dunque in epoca classica sono esistiti dei “bovari” officianti nel culto dionisiaco (il che è tutt’altro che pacifico), questi dovevano chiamarsi boukoloi e non boutai (un termine tecnico del culto non si presta facilmente ad essere sostituito da un sinonimo).

Ademais, nos Himnos Órficos aparecen os dous termos, βούτης e βουκόλος, o primeiro nun sentido máis trivial de “pastor” e o segundo como substantivo técnico referido ao sacerdote de tipo órfico. Por outro lado, as palabras que funcionan como complemento directo de

³⁰ Plutarco, *De E Delph.* 389.

³¹ Cozzoli 2001: 170.

τελέσας parecen ser algo que ocorre no proceso de iniciación, e non o resultado da mesma. Así pois, o texto transmitido con βροντάς e δαῖτας é sintácticamente irrefutable, e só podería discutirse se non se lle atopase sentido algún nun marco de referencia concreto. Casadio atopa argumentos máis que fiables para engarzar todos estes elementos nun marco común, é dicir, busca (e atopa) referencias a un culto concreto para axudar na comprensión do texto.

En primeiro lugar, existen razóns culturais e históricas para manter o βροντάς no texto. No culto a Zeus, deus por excelencia do ceo e polo tanto de todos os fenómenos naturais relacionados ca atmosfera, existen evidencias de ritos nos que tiñan presenza os raios e os tronos, de maneira que no transcurso do ritual se intentaban simular estes fenómenos do ceo³² (o fragor do trono e a luz dos raios). De feito, en Creta está testemuñado o culto a Zeus *Brontaios*, que é obviamente análogo ao de Zeus *Bronton* en Anatolia, polo que a presenza dos tronos no texto de Eurípides non é algo tan raro nin tan sorprendente. A maiores, Porfirio,³³ referíndose precisamente aos cultos que tiñan lugar na gruta do monte Ida en Creta, explica que os rituais de purificación eran realizados mediante unha *lithos keraunia* (“pietra di folgore” como traduce Casadio), algo así como “pedra de raio”, aínda que tamén aparece “pedra de trono”. Moitos estudosos, tales como Harrison ou Pettazoni, apuntan a que estes elementos sexan pedras caídas do ceo realmente, é dicir, material celestial (como restos de meteoritos) ao que se lle deu un carácter sacro no seu momento, interpretando a súa caída á terra como unha sinal do deus. En canto á presenza do son do trono no culto, resulta interesante un texto dos *Edones* de Esquilo, que fala dos celebrantes do culto de Cotito cos trazos seguintes: “O son da lira xa clama: con voz de touro muxen dende un sitio invisible mimos que producen terror; e o eco do timbal, como o dun trono subterráneo, espállase entre profundo medo”.

Estas liñas pódense comparar perfectamente co texto de *Cretenses*. O texto mostra a relevancia de tres elementos do culto que tamén están presentes no escenario que relata Eurípides: a música, representada polo son da lira (vese aquí a importancia da música nos ritos de índole misteriosa³⁴); o touro, que é o animal sagrado dos ritos a Dioniso (e o animal sacro por excelencia de Creta); os tronos e a mímese. O son dos tronos é tomado como un anuncio da presenza da divindade no propio culto. Da mesma maneira, os ritos tiñan un carácter mimético: imitaban accións da vida do deus para tentar entrar en contacto con el, e tamén os sons que o caracterizaban eran imitados por instrumentos musicais, neste caso cun *tympanon* (timbal),

³²Casadio 1990: 289-290.

³³Vida de Pitágoras.

³⁴Ao tema da música e das musas se lle dedicará un capítulo aparte debido á súa importancia (cf. punto 4).

moi usado no ámbito relixioso. Un texto de Herón,³⁵ que describe unha “máquina de tronos” teatral, apoia esta referencia ao uso dos timbais para imitar este fenómeno atmosférico: “Nos teatros soltan recipientes cargados con pesos para que, levados sobre unha pel curtida e tensa produzan ecos como os dos timbais”.

Ademais, hai outros textos que dan evidencias sobre os cultos levados a cabo na gruta do monte Ida, sen contar as evidencias arqueolóxicas descubertas na mesma. O primeiro é un pasaxe do mitógrafo romano Antonino Liberal (século II d. C.), que cita como fonte a Beo (un poeta *doctus* alexandrino) no libro II da *Ornitogonía*.³⁶

Cóntase que en Creta hai unha gruta sagrada, habitada por abellas, na que se conta que Rea deu a luz a Zeus. Non é santo que ninguén entre nela, nin deus nin mortal. Nunha determinada data cada ano, vese saír da gruta un lume que resplandece. Conta que isto prodúcese cando mana o sangue que se derramou no nacemento de Zeus.

O texto confirma polo tanto a existencia dun ritual místico anual na gruta sagrada de Creta, na que interviñan a presenza de lume e os xogos de luces, que son característicos dos misterios. Sumando esta testemuña ás evidencias da imitación do son do trono, pódese dicir que a cuestión dos “tronos do noctámbulo Zagreo” nesta obra queda por tanto aclarada.

Tras ter aclarado o verso 11 tanto a nivel textual como a nivel de contexto relixioso, toca agora falar da omofaxia suxerida no verso 12: τὰς τ'ὠμοφάγους δαῖτας τελέσας, a segunda parte da oración copulativa. O que se da a entender, tendo en conta ambos versos, é que as dúas accións, celebrar os tronos e celebrar os banquetes, forman parte dun mesmo proceso, e polo tanto estarían ao mesmo nivel dentro do rito. A tese máis razoable, tal e como se comentou antes, é que δαῖτας sexa acusativo plural de δαίς, banquete. O adxectivo que concorda con este complemento directo é ὠμο-φάγος, é dicir, “que come carne crúa”: “os festíns de carne crúa”. Este tipo de accións non son tan raras, sobre todo tendo en conta os rituais báquicos. De feito, Eurípides en *Bacantes* 139 pon en boca do coro (ménades): “[...] buscando o sangue do cabrito inmolado, delicia da carne crúa [...]”, co mesmo termo usado nesta pasaxe de *Cretenses*. Tamén aparece información relativa a esta práctica noutros lugares, como en inscricións da época helenística; pero o texto máis relevante conservado sobre a omofaxia é un descrición de Fírmico Materno,³⁷ que parece ser ademais unha interpretación de certos versos euripideos:

³⁵ Texto citado en Bernabé (2004: 278), a partir de un traballo de Cozzoli: HERO Aut. 20, 4 p. 408 Schmidt.

³⁶ Texto aportado por Casadio (1990: 284)

³⁷ Fragmento aportado por Bernabé (2004: 278): FIRM. MAT. 6, 5 (89 Turcan).

Os Cretenses, para aplacar a crueldade do furioso tirano, establecen días festivos na honra do morto e dispoñen un culto anual marcado cada dous anos por unha consagración. Fan punto por punto todo o que o neno (Baco) fixo ou sufriu ao morrer. Desgarran vivo a un touro cos dentes, reavivando en conmemoracións anuais o seu afán polos festíns salvaxes e emitindo gritos disonantes no máis escondido dos bosques, simulan a tolemia dun ánimo enfurecido.

Segundo o que se pode ler aquí, a explicación a esta omofaxia, que xa sería un elemento habitual nos ritos relacionados con Dioniso, é a propia mímese característica deste tipo de rituais. É dicir, no seu desexo de acercarse á divindade, os iniciados representan a súa vida e o seu sufrimento, que foi precisamente ser devorado cruelmente polos titáns. Isto tería relación tamén ca denominación explicada antes de Zagreo, que fai precisamente referencia a ese Dioniso ctonio e noctámbulo asasinado polos titáns. Por outra banda, a contradición que hai ca proclamación de vexetarianismo nos dous últimos versos do fragmento non é tal. Como xa se dixo, as accións ao estar en aoristo representan un momento puntual no pasado, é dicir, un momento da iniciación concreto.

Os interesados en formar parte deste culto pasarían por un proceso no que celebraban a vida, isto é “celebrar os tronos”, e tamén a súa morte, que probablemente consistiría en sacrificar a un touro e logo inxerir a súa carne crúa de maneira que os iniciados son os titáns e o animal a representación de Dioniso. Os que se inician, antes de identificarse ou atoparse co deus, deben ser todo o contrario a el, para logo purificarse por medio da “pedra de raio” e pasar a formar parte do séquito do deus. As pezas van encaixando, de maneira que non existe ningún problema cas normas de ascetismo que se especifican despois relativas á forma de vida dos sacerdotes. Seguramente, só lles estaría permitido volver a comer carne en sucesivas repeticións do rito.

Que esta situación non é ningunha invención senón que corresponde ca realidade demóstrao o Papiro Gurob,³⁸ que data do século III a. C. O texto narra o consumo de carne nun ritual órfico, pero máis interesante de todo é que tamén aparecen Rea e os Curetes, o propio Dioniso, o seu sacerdote βουκόλος e outros elementos usados en iniciacións órficas como o espello. A clara analoxía co descrito por Eurípides reforza unha vez máis a tese de que non é nada inventado senón un rito real, nun marco que está ben documentado por outra vías. Aproveitando que se menciona neste papiro aos Curetes e a Rea, proseguirase co análise dos versos 13-15, que din así: Μητρὶ τ’ ὀρεῖαι δαΐδας ἀνασχῶν/ μετὰ Κουρήτων/ βάκχος ἐκλήθην ὀσιοθεΐς.

³⁸ Ver texto grego no apartado de Anexos.

O proceso do iniciado inclúe tamén, segundo os versos 13-14 “soster os fachoños na honra da Nai montaraz, xunto aos Curetes”. O uso de facho nestes rituais é ben coñecido, e a presenza do lume en sacrificios na honra de divindades está sobradamente evidenciada como para que a alguén lle poida resultar raro ou fóra de contexto. Por outra banda, hai que lembrar que no culto do Ida é moi relevante a presenza do raio, e da mesma maneira que se usan timbais para representar o trono, tamén a luz dos facho pode usarse para facer o propio co raio. Non obstante, neste verso os facho aparecen asociados a Μητρί ὀρείαι, é dicir, á Nai “montaraz”. Non hai dúbida de que con “Nai” Eurípides refírese á nai de Zeus, Rea, pero a maneira de definila con ese adxectivo suxire de novo un culto órfico-dionisiaco no mundo natural, nos montes e obviamente, nas grutas e covas. Esta deusa entón será Rea-Cibeles, que é nai e esposa de Zeus na teogonía órfica, onde tamén aparecen os personaxes do P. Gurob e do verso 15, os Curetes, como o seu séquito. Un texto de Estrabón³⁹ tamén dá testemuña da asociación entre os procedementos vistos anteriormente, Rea e os Curetes:

En Creta non só estes, senón tamén, e dun modo especial, os cultos de Zeus celebrábanse acompañados de manifestacións orxiásticas e con celebrantes similares aos sátiros que acompañan a Dioniso. A estes chamábase Curetes, en tanto que son mozos que executaban movemento cas armas na súa danza, e engadíase o mito do nacemento de Zeus. Móstrase, en efecto, ao lado de Cronos, que convertera nunha costume devorar aos seus fillos no momento de nacer, e de Rea, que intentaba disimular as súas dores do parto, etc.

A presenza da oribasía remite efectivamente a cultos dionisiacos. Moitos son os exemplos onde as bacantes, posuídas polo deus no “furor báquico” corren polos montes e bosques como parte dos seus ritos. Os *Cretenses* non é a única traxedia onde se pode observar un cadro relixioso similar: hai unha situación análoga no estásimo segundo da *Helena*, onde Eurípides fai unha identificación entre Démeter e a “Nai Montaraz”,⁴⁰ é dicir, Rea-Cibeles, a Gran Nai. Ademais, consérvase outra evidencia da presenza desta deusa en relación con Zeus: un texto do arquivo micénico, descuberto en Tebas entres 1993 e 1995, que compara unha tríada cultural moi interesante, composta de *ma-ka*, *ko-wa* e de Zeus *o-po-re-i*.⁴¹ Estas tres divindades que aparecen xuntas na mesma táboa identifícanse coa Nai Terra (μήτηρ Γῆ), Κόρη e con Zeus ὀπωρῆς “protector dos froitos”. Esta tríada tebana do segundo milenio a. C. permite definir mellor o contexto no que se move Eurípides. Tamén queda así clara a presenza dos tres ritos diferenciados no texto de Cretenses: o uso dos timbais, a omofaxia e a oribasía.

³⁹ STR. 10. 3, 11 (aportado por Cozzoli 2001: 25).

⁴⁰ Versos 1301-1307.

⁴¹ Cozzoli 2001:25-26.

Volvendo co tema dos Curetes, hai un problema no verso 14 dende o punto de vista do texto, xa que o que se transmitiu foi καὶ Κουρήτων, o que sintacticamente é moi difícil de admitir. Hai dúas solucións posibles: ou ben aceptar a proposta de Wilamowitz de substituír a conxunción copulativa por μετὰ (que é a lectura que acepta Bernabé), ou ben admitir unha lagoa na frase como propón West, que opina que detrás de Curetes iría outro sintagma. En canto ao tema da identidade dos Curetes, segundo os fragmentos das teogonías órficas conservadas,⁴² estes personaxes custodiaron ao pai dos deuses Zeus, acabado de nacer, na gruta das montañas de Creta (é dicir, o monte Ida), e facendo ruído cos golpes das súas armas e co seu baile, protexérono de ser devorado polo seu pai Cronos.⁴³

Os Curetes, como grupo mítico e ritual, teñen especial arraigo, ademais de en Creta, na rexión de Frixia. Polo tanto, é significativo para a conexión dionisiaca (e por tanto mistérica) o feito de que nalgúns mitos enlazáronse as dúas tradicións dicindo que os Curetes viaxaron de Creta a Frixia para encargarse da protección e educación de Dioniso (do Dioniso ctonio, fillo de Zeus e Perséfone). Estes protectores ou divindades asóciase tamén co paso dos mozos á idade adulta en moitas cidades de Creta, polo que se explica perfectamente o texto de Estrabón citado anteriormente: os Curetes son os mozos iniciados nestes ritos de Zeus Ideo que se encargan de imitar os bailes e os ruídos que estas divindades facían no mito para protexer a Zeus. A danza úsase tamén aquí como un método catárquico, e atendendo ao que narra Eurípides, parece que os Curetes eran ao culto do Zeus do Ida o que as Bacantes ao culto de Dioniso. Este grupo (ou máis ben este *choro*) sería unha fase máis na iniciación mística do Ida, ademais de ser outro enlace entre o culto a Zeus e o culto a Dioniso, que parecen estar mesturados neste rito (este punto explicárase máis adiante xunto cas evidencias arqueolóxicas).

Continuando co texto, no verso 15 enténdense que o seguinte paso do iniciado é alcanzar o estado de purificación e santidad necesario (βάκχος ἐκλήθη ὁσιοθεΐς, *recibín o nome de Baco, unha vez santificado*). Este estado de santidad era ben coñecido no ambiente órfico, e é documentado pola alusión paródica que fai Platón do banquete e borracheira dos órficos no outro mundo,⁴⁴ aos que designa como ὄσιοι (puros/xustos):

Museo e o seu fillo conceden aos xustos de parte dos deuses agasallos aínda máis espléndidas que os citados, pois transpórtanos ca imaxinación ao Hades e alí séntanos á mesa e organizan un banquete de xustos (σμπόσιον τῶν ὁσίων), no que fan pasar a vida enteira coroados e beodos, coma se non houbera mellor recompensa da virtude que a borracheira sempiterna.

⁴² Bernabé (2004: 277): para os curetes como gardas de Zeus fr. 151 K.; para os curetes como protectores de Dioniso cf. Fr. 34 K.

⁴³ Pseudo-Apolodoro: Biblioteca mitolóxica, I, 1, 6 - 7: O nacemento de Zeus; Calímaco: Himno de Zeus, 51.

⁴⁴ Texto proporcionado por Bernabé (2004: 281): Platón, R. 363 c.

Todo este proceso fai pasar ao iniciado a un novo estado, o de “baco”. Sobre as denominacións βάκχος ou βακχεύω abundan os exemplos no ámbito órfico. O propio Eurípides usa o verbo βακχεύω no *Hipólito* cando Teseo se encoleriza co seu fillo ao que acusa precisamente de ser órfico.⁴⁵ Heródoto usa este mesmo verbo para describir as actuacións que desenvolve o rei escita Escilas en Olbia, xunto cun tíaso dionisiaco.⁴⁶ Hoxe en día sabemos que en Olbia o tíaso dionisiaco era de carácter órfico. Este feito é documentado polas láminas de óso que foron atopadas nesta cidade, xunto cun espello que ten gravado unha interesante inscrición. Nun texto case contemporáneo e tamén de tipo órfico, chamado a lámina de Hiponion, prométeselle ao iniciado unha vida feliz no máis alá na compañía dos demais *bacos*.⁴⁷ Segundo unha referencia que fai Platón a un verso órfico, moi poucos alcanzarían este estado de “baco” despois da iniciación, polo que sería algo exclusivo duns poucos: “Moitos portadores do tirso, pero *bacos*, poucos”.⁴⁸ Tamén pode resultar útil aquí citar unha prohibición que di especificamente que ninguén pode enterrarse dentro dunha comunidade en Cumas se non se chegou a esa condición desexada de “baco”: “Non é lícito xacer aquí se non se alcanzou a condición de baco”.⁴⁹

Unha vez completada o proceso de iniciación nos misterios do Ida, o iniciado pode chegar a adquirir o nome de Bakchos, que é o nome do propio deus e que indica o grado máximo de comunión con el.⁵⁰ Para entender a importancia mística desta atribución a un mortal do nome dun deus, é necesario romper a barreira entre os dous mundos, o dos vivos e o dos mortos. Recibir o atributo ou o nome do deus protagonista dos misterios implica que o proceso de adquirir esa sabedoría divina ou verdade oculta está completo. Ao mesmo tempo, indica tamén que o proceso de purificación se conseguiu plenamente. Hai unha conexión evidente entre a pureza ritual e a pureza moral: o iniciado non se contenta coa purificación momentánea, senón que adquire un estado que o leva a seguir uns estritos valores de vida ascéticos, apartándose definitivamente do modo de vida do común dos mortais, como se verá nos versos seguintes do texto a analizar.

⁴⁵ Eurípides, *Hipólito*, versos 952 e ss.: “Vanaglóríate agora, e co alimento inanimado vende a mercancía da túa alimentación, e tomando a Orfeo como señor, entra no éxtase báquico mentres honras o fume dos seus múltiples escritos”.

⁴⁶ Texto proporcionado por Bernabé (2004: 281): HDT. 4, 79: “Cando pasaba Escilas co tíaso e os escitas vírono en éxtase báquico, etc”.

⁴⁷ Os últimos versos da lámina de Hiponion din así: “Así pois, unha vez que teñas bebido, tamén ti irás pola sagrada vía pola que os demais iniciados e bacos avanzan, gloriosos”.

⁴⁸ Platón, *Fedro*. 69c.

⁴⁹ Texto aportado por Bernabé (2004:282).

⁵⁰ Casadio 1990: 293.

Nos hábitos ascéticos deste “bachos” atoparase agora o oposto á omofaxia descrita anteriormente. Enténdese pois que o iniciado comete primeiro accións impías (banquetes de carne crúa) para logo poder purificarse definitivamente, pasando dun extremo a outro (os iniciados imitan primeiro aos asasinos de Dioniso Zagreo para logo converterse no deus mesmo), de impío a sacro. Dalgunha maneira, neste tipo de ritual o iniciado comparte o destino con Dioniso, é dicir, morre e logo renace:⁵¹ forma parte do acto impío da omofaxia para logo purificarse e renacer como algo novo e totalmente puro. Pero é obvio que ao cometer este acto de omofaxia os homes non representan a Baco senón aos seus asasinos, os Titáns. Os estudosos concordan en que esta lóxica relixiosa (contaminarse para purificarse) tiña a súa orixe no orfismo, nese “pecado orixinal” que deu orixe á raza humana, e que o ritual formaba parte do que Platón deu en chamar “imitar a natureza titánica” continua.⁵²

Analizaranse entón agora os derradeiros versos (16-19) deste primeiro fragmento, onde se explica esta nova forma de alimentación do “mystes”. O texto é o que segue:

πάλλευκα δ' ἔχων εἵματα φεύγω
γένεσίν τε βροτῶν καὶ νεκροθήκας
οὐ χριπτόμενος, τῇν τ' ἐμψύχων
βρῶσιν ἐδεστῶν πεφύλαγμαι.

Con vestidos totalmente albos rexeito a xeración dos mortais e os sarcófagos, sen achegarme a eles, e gardo de nutrirme de alimentos nos que hai ánima.

Como se pode observar, esta última pasaxe xa non se refire a accións en pasado, senón aos trazos da vida que os mystes levan no presente. A súa vida é entón ἄγνόν βίον, que xa fora proclamada no verso 9 deste mesmo fragmento. As características, ou máis ben normas, deste tipo de vida son as vestiduras brancas (verso 16), o afastamentos tanto da vida como da morte (verso 17) e a prohibición estrita de inxerir carne (verso 18). Hai que precisar antes de nada o valor un tanto confuso de γένεσίν, que é o substantivo que afecta a βροτῶν. O iniciado rexeita dúas cousas, a xeración de mortais por un lado, e por outro, rexeita “os sarcófagos”. A segunda está claro que se refire a unha declaración de inmortalidade, pero na primeira, a cousa está un pouco máis confusa. Nun principio parece que se refire á prohibición de “xerar vida”, é dicir, a non poder manter relacións sexuais. Pero non só é eso, senón que γένεσίν refírese tamén ás

⁵¹ Albinus 2000: 115-116.

⁵² Sobre o mecanismo ritual de purificación por medio de auto-inflíxirse (a impureza): Douglas, M (1991) [1966] *Pureza y peligro*. Madrid, 1991, 201 e ss.

xeracións no ámbito da metempsícose, é dicir, á transmigración das almas. Os órficos, ao igual que os pitagóricos, crían na doutrina da reencarnación: ao morrer as almas poden reencarnarse noutro corpo, polo que se establece un ciclo de xeracións. Os órficos pretendían acabar con este ciclo, de maneira que o seu obxectivo era purificar a alma de forma catárquica para que puidese ser liberada da transmigración, así que non é estraño que eviten todo aquilo que teña que ver co proceso de palinxenesia.

Todos estes trazos son presentados por Eurípides en forma de enumeración encabalgada, na que se perde por completo a correlación dos finais de frase cos finais de verso, como se o obxectivo do autor fose recitalos dunha soa tirada. A enumeración comeza pola alusión ao tipo de vestiduras, que son brancas (en representación da promesa de vida pura que queren levar), despois refírese ao tipo de alimentación, que é vexetariana (abstinencia de comer carne que tamén comparten cos pitagóricos) e remata cun verbo en perfecto, *πεφύλαγμαι*, que insiste neste carácter de estado permanente da ascese órfica.⁵³

Tal e como sinala Casadio (199: 294), todos estes elementos aparecen asiduamente en regulacións de tipo relixioso-ritual gregas, mais só se dan xuntos dentro do marco órfico. A práctica de vestir roupas brancas é bastante frecuente en moitas clases sacerdotais ou grupos relixiosos tanto en Grecia como noutros lugares. Parece ser que estas vestiduras serían de liño,⁵⁴ posto que os órficos non podían vestir nin peles nin lá: se non lles estaba permitido comer animais, tampouco podían matalos para vestirse. Engádeselle ademais a isto o famoso tabú órfico-pitagórico sobre a lá, que consistía no temor á contaminación que podería producirse por levar o pelo do corpo doutro animal (impureza). Nun famoso texto de Heródoto atópase definida esta práctica órfico-pitagórica do tabú do vestido: “así pois, non levan aos lugares sacros vestiduras de lá nin tampouco se enterran con eles, pois non está permitido pola relixión. Tal práctica coincide cas que son chamadas órficas e báquicas, pero que en realidade son exipcias e pitagóricas”.⁵⁵

Así mesmo, a abstinencia de manter relacións sexuais (verso 17) é tamén un trazo recordadamente órfico. Hai unha certa misoxinia na relixión órfica que xa se pon de manifesto na versión da morte de Orfeo onde é asasinado polas mulleres dos homes que tiña iniciado nos seus misterios por apartalas a elas do mesmo. Tamén se pode percibir algo similar no xa citado

⁵³ Bernabé 2004: 284-285.

⁵⁴ En palabras do propio Casadio (1990: 294): “Ma forse questo candore integrale implica anche un riferimento al tessuto di cui sono fatte le vesti: lino certamente”.

⁵⁵ Heródoto. 2. 81.

Hipólito de Eurípides,⁵⁶ xa que é a castidade do propio Hipólito o que fai que Teseo o chame órfico. Nesta obra, o trágico presenta características totalmente coincidentes ca imaxe que se ofrece en *Cretenses*: o vexetarianismos e o éxtase báquico. Tamén Platón nas *Leis*⁵⁷ refírese á “Vida Órfica” en termos moi parecidos a estes: “pero houbo algúns que seguiron a chamada vida órfica entre os dese tempo, relacionados con todo o inanimado e apartados, pola contra, de todo o animado”. Pode influír tamén nesta visión de abstinencia sexual o tabú relativo ao parto, unha das accións máis impuras, que se tomaba incluso como unha profanación do templo se se daba nun recinto sagrado. Por outra banda, non deixa de ser curioso o contraste entre esta declaración de abstinencia e o feito de que Minos reciba de Pasífae o ofrecemento de devorar a súa carne crúa, pero esta aparente contradición explicárase no análise do dito fragmento posteriormente.

En canto ao outro precepto, a contaminación por cadáveres, e a prohibición de todo aquilo relativo á morte e as tumbas, era algo sobradamente coñecido en Grecia. En moitos ritos non se lle permitía a entrada ao santuario a unha persoa que tivese estado en contacto cos mortos, nin tampouco realizar ningunha operación sacra.⁵⁸ Basta con referirse á inscrición de Cumas citada anteriormente para entender esta cuestión, onde se prohibía enterrarse cerca dun “baco” para evitar a contaminación do mesmo. Outra inscrición do século II a. C en Delos tamén nesta liña fala da prohibición de entrar ao templo de Zeus *Cynthios* e de Atenea *Cynthia* a quen non cumpra cas normas de pureza establecidas. Ademais de facer referencia a determinados obxectos impuros que non se poden introducir no devandito templo (como os de metal xa vistos anteriormente), di tamén que é condición “ter puras as mans e a alma”.⁵⁹ Os mystes do monte Ida viven nunha atmosfera de pureza ritual, de abstinencia do profano, propia dun corpo sacerdotal profesional, con normas determinadas para levar a vida máis pura posible.

En resumo, nestes últimos versos vese claramente o obxectivo do rito que se leva a cabo na gruta: purificar a alma afastándoa tanto de accións de vida como de morte, para que cando deixe o corpo do iniciado, poida ser liberada do ciclo da transmigración dunha vez por todas. Recapitulando, pódese polo tanto asumir con confianza que o acto de *omophagia* explicado anteriormente ten as mesmas connotacións que o asasinato dos Titáns,⁶⁰ e que os mystai unha vez participan no acto pecaminoso, deben purificarse para converterse cada un en *bacho*. Este non volverá comer nunca máis comida de orixe animal. Queda claro entón, que o ritual é unha

⁵⁶ Mesmos versos que os citados na nota 35.

⁵⁷ Pl. Lg. 782c.

⁵⁸ Casadio, 1990: 295.

⁵⁹ Casadio, 1990: 296.

⁶⁰ cf Diodoro Sículo, 5,75.4

iniciación na vida órfica, na que queda prohibido totalmente derramar sangue, a consecuencia do cal se impón o vexetarianismo. Preténdese superar así un estado de nacemento mortal ou de prisión no corpo humano (a tumba é o propio corpo).

Unha vez aclaradas as accións que son descritas por Eurípides no fragmento, queda aclarar unha cuestión importante: a que divindade están dedicados todos estes ritos? Nestes 19 versos parece haber unha mestura de tres divindades: Zeus, Dioniso Zagreo e a Gran Nai. Como xa se explicou ao inicio deste análise, o culto a Zeus con trazos de tipo mistérico é unha rareza, pero polas accións que se relatan non hai dúbida de que isto é así. A asociación entre Zeus e a versión ctonia de Dioniso (Zagreo) tamén resulta pouco habitual, sen embargo si hai unha conexión entre as dúas divindades: Zeus, xunto con Perséfone (que por outra banda é a deusa asociada ao máis alá por excelencia) é o pai de Dioniso, polo que a versión órfica de Zeus e a ctonia de Zagreo quedan así conectadas. Máis difícil parece enmarcar á Nai Terra nesta ecuación, máis se se lle da un par de voltas, non o é tanto. A Terra é a nai de Zeus, e á vez, a súa muller. O rei celeste nace nesta gruta, que queda convertido en lugar sagrado. Tendo en conta que Dioniso tamén se relaciona con ritos de tipo agreste, cas montañas e cos bosques, establécese unha relación entre as tres divindades bastante lóxica. Non obstante, estas conxecturas non son nada se non se apoian en evidencias físicas ou literarias.

Comezando cas testemuñas físicas, é dicir, con elementos de tipo arqueolóxico que poidan apoiar a existencia real desta tríada, débese incluír aquí unha descrición da gruta e dos obxectos materiais que se atoparon nela. A devandita cova, segundo explica Cozzoli,⁶¹ está situada a 1700 metros de altitude no monte Ida. Aquí foron atopados numerosos obxectos votivos e inscricións que son datados entre os séculos VIII-VII a. C. ata a tempos da idade romana, o que demostra que efectivamente esa cova era un lugar sacro dende tempos moi antigos e que os seus ritos perduraron longamente no tempo. De feito, nunha das últimas escavacións foi atopado material minoico no estrato máis profundo na cavidade do fondo da gruta. Na entrada desta gruta, hai un pequeno altar feito na rocha natural, e a cova está dividida en dúas cavidades, sendo a segunda moito máis pequena e estando situada a oito metros de altura con respecto ao nivel da cavidade principal. Todo o fondo da cova estaba recuberto de cinzas, e os obxectos que se atoparon inclúen escudos, lámpadas e figuriñas de bronce. Os escudos non tiñan aquí unha función defensiva, senón máis ben tiñan un destino votivo e ritual.

Os restos indican que efectivamente a divindade principal deste culto era Zeus Ideo, pero a presenza de imaxes de figuras femininas dan a entender que unha deusa era venerada *in loco*

⁶¹ Cozzoli, 2001: 24.

como divindade secundaria. Ditas imaxes lembran moito ás figuras minoicas⁶² da deusa da fecundidade e das feras, polo que o culto á Nai Montaraz parece máis que probable. Nesta liña é especialmente relevante un tímpano que ten no seu centro a unha figura que leva agarrado pola pata a un león e ao mesmo tempo ten o seu pé posto sobre o pescozo dun touro, aparecendo tamén dous xenios alados a ambos lados da escena. Os restos arqueolóxicos da gruta parecen concordar entón co descrito por Eurípides. Pero non só existen evidencias físicas relativas á gruta. Un importantísimo descubrimento confirma a existencia dun culto no que as figuras divinas de Zeus Ideo e Dioniso Zagreo estaban en relación: unha táboa micénica⁶³ íntegra apareceu na Canea, área máis occidental de Creta, cun texto moi breve pero moi relevante. O texto é o seguinte:

1. *di-wi-jo-de di-we* ME+RI 2
2. *di-wo-ni-so* ME+RI 2

Tomando como base esta inscrición, resulta que Zeus e Dioniso recibían culto no mesmo templo e lle entregaban o mesmo tipo de ofrendas. Esta táboa reflexa unha situación cultural moi próxima á que é testemuñada por Eurípides no século V a. C: *di- we* por Zeus e *di-wo-ni-so* por Dioniso. Ambas divindades son asociadas no culto e Dioniso parece estar relegado a unha posición subordinada á de Zeus, da mesma maneira que o coro de profetas en *Cretenses* está consagrado a Zeus Ideo pero os ritos fanse na honra de Dioniso Zagreo e da Nai Montaraz (tríada tebana xa explicada de Zeus “protector dos froitos”, Kore e a Nai Terra). Desta última hai abundantísimas testemuñas sobre o culto que se lle daba en toda Creta, xa que era unha das divindades principais, polo que non é nada raro que se mesture cos ritos dos outros deuses.

Por outra banda, é particularmente interesante o tipo de ofrenda que se evidencia nesta lámina: *μελίσπονδα*, unha antiga forma de libación típica nos ritos cretenses, tal e como narra Porfirio.⁶⁴ O mel e as abellas son dous elementos que aparecen insistentemente ligados ao culto a Zeus, e de feito en varias versións relativas ao seu nacemento, están presentes as abellas. Isto cadra co texto de Antonino Liberal visto anteriormente, que dicía que a gruta sagrada de Creta estaba “habitada por abellas”.⁶⁵ Esta idea é apoiada por un descubrimento arqueolóxico en Knosos, que consiste nunha reprodución fidedigna dunha colmea rodeada por unha serpe, que

⁶² Segundo explica Cozzoli (2001:24), esta divindade minoica/micénica ligada á fecundidade e á natureza é sen dúbida a coñecida como Potnia. Hai evidencias de que xa existían ritos de iniciación ligados a esta deusa dende o II milenio a. C. Cambia de nome e de atribucións segundo o lugar, pero moitos dos trazos coinciden cos da Demeter grega.

⁶³ KH Gh 3. Texto aportado por Cozzoli (2001: 19).

⁶⁴ *De Abstinencia*: 2, 20, 2-21.

⁶⁵ Ver texto da nota 26.

se interpreta como un obxecto votivo de culto. Así pois, esta ofrenda de mel estaría en consonancia co texto de *Cretenses*. Tendo en conta que estaba prohibido alimentarse de carne, tamén os sacrificios de animais estaban fóra dos ritos neste tipo de culto, exceptuando os momentos nos que se repetía o culto iniciático co touro e a omofaxia. Ás divindades non lle sacrificarían animais asiduamente, senón que se lle entregarían ofrendas de tipo vexetal que non implicarían derramar sangue. A mel é outro símbolo da existencia pura e casta e á vez unha das bases da alimentación dos *mystai*. Queda así un pouco máis claro o contexto relixioso que une todos estes elementos por medio das evidencias arqueolóxicas.

En canto a outras testemuñas de tipo literario, a relación entre estas tres divindades pode explicarse mediante os fragmentos literarios conservados de varias teogonías órficas.⁶⁶ En todas estas teogonías, sendo moitos destes poemas atribuídos a Orfeo, a divindade principal creadora do mundo é Zeus, polo que non resulta nada raro que nun culto de tipo órfico-místico como é o de *Cretenses*, Zeus sexa a divindade principal: el recrea mundo, sendo fillo e pai de todo á vez. Na teogonía que se presenta no Papiro de Derveni, hai un breve himno a Zeus (columna 14) que di: “Zeus naceu o primeiro, Zeus o último, o do raio refulxente”. Noutro fragmento desta mesma teogonía fálase do incesto entre Zeus e a súa nai (col. 18): “Pero cando a mente de Zeus concibiu todas as súas obras, desexaba unirse en amor ca súa propia nai”, referíndose por suposto a Rea-Démeter e, polo tanto, á Nai Terra (o que concorda perfectamente ca alusión á Nai Montaraz en *Cretenses*). Outros fragmentos deste tipo de teogonías (na mesma liña que a de Derveni e a Eudemia, pero esta última non ten moita relevancia no tema a tratar), conservados de forma indirecta, tamén evidencian esta identificación entre Démeter e Rea. É o caso de Crisipo, filósofo estoico do século III a. C, que nun fragmento di “Melanípides afirma que Démeter e a Nai dos Deuses son unha e a mesma”.⁶⁷

En canto a Dioniso, as teogonías órficas recollen a historia do seu nacemento e a súa morte. Na teogonía de Xerónimo e Helanico nárrese como Zeus, despois de unirse á súa nai, únese sexualmente con Perséfone, a súa filla (Perséfone identificada con Kore “a moza”, o que cadra moi ben ca tríada tebana xa mencionada), dando a luz a Dioniso: “Din incluso que (Zeus) apareouse con Perséfone, a súa filla baixo a forma dunha serpe, e que tivo dela un fillo, Dioniso”.⁶⁸ Na teogonía das Rapsodias alúdese a este mesmo feito, pero precisando ca información

⁶⁶ Todas as referencias que se farán á fragmentos relativos a poesía órfica ou teogonías deste tipo están sacados da edición que fixo Alberto Bernabé en *Hieros Logos. Poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá*. Madrid: Akal (2003).

⁶⁷ Fr. 29, na páx. 64 do libro citado da nota anterior.

⁶⁸ Fr. 89, páx. 105 de *Hieros Logos. Poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá*. E canto á referencia á serpe, hai noticias de que Zeus tamén tomara esta forma para unirse a Rea. Isto explicaría porqué determinados obxectos votivos asociados a Zeus nestes ritos órficos aparezan rodeados por unha serpe.

de que Dioniso nace en Creta: “Din que naceu de Zeus e Perséfone en Creta este deus, ao que Orfeo nas Iniciacións presentou despezado polos Titáns”.⁶⁹ Dioniso nacería entón no mesmo lugar que o seu pai, polo que Creta é realmente o centro sagrado das doutrinas órficas. O texto continúa explicando que a raíz deste nacemento Démeter outórgalle a Perséfone certo tipo de soberanía (referíndose quizás á faceta ctonia da deusa). Por último, a morte de Dioniso a mans dos Titáns está xa evidenciada en fragmentos de teogonías primitivas. Estes Titáns, divindades dos primeiros tempos, deciden dar morte a Dioniso por causa dos celos e quizás instigados por Hera. Para esta acción pintan a cara de xeso, enganando ao deus, para logo asasinalo, desmembralo e comelo.⁷⁰ O deus volve a vida e os Titáns son fulminados por un raio de Zeus.

Hai moitos máis fragmentos de teogonías identificadas como órficas que dan testemuña da relación entre Zeus, Dioniso Zagreo e Rea-Démeter. Tal feito é unha clara evidencia da importancia que estas narracións míticas tiñan dentro dos cultos relixiosos reais. Non se pode negar, polo tanto, que a situación presentada por Eurípides en *Cretenses* teña un marco relixioso ben afianzado (que ademais se exemplifica con outras obras do mesmo autor). Como di Casadio⁷¹ o que narra o trágico é “unha expresión de relixiosidade viva máis que un documento de puro virtuosismo literario”. É verdade que sempre queda lugar á invención literaria, pero neste pasaxe en concreto, a invectiva parece ir máis encamiñada ao virtuosismo e dificultade da dicción poética.

A propia dificultade do texto apunta a un trazo asociado a toda a literatura órfica, a escritura destinada a ser descifrada. Isto condúcenos, á súa vez, á importancia da exéxesis nos cultos místicos. Posteriormente (epígrafe 4) falarase da exéxesis como un punto de encontro entre poetas e misterios, e se un pensa en Eurípides como intérprete do culto, ábrese unha vía intermedia entre a realidade do culto e a invención literaria, para situar a descrición relixiosa que ocupa a este traballo: precisamente o sincretismo relixioso é un dos resultados característicos de analizar uns cultos á luz dos outros (todos ben reais pero unificados pola labor intelectual do poeta). Con todo, pode afirmarse que o cadro pintado nestes 19 versos parece un retrato bastante fiel do culto real e histórico dos *mystai* do Ida, xa que está apoiado polas múltiples evidencias literarias e arqueolóxicas.

3.2: O fragmento de *Pasífae*.

3.2.1: Texto, introdución e cuestións preliminares:

⁶⁹ Fr. 283; páx. 178.

⁷⁰ Páx. 69-70.

⁷¹ Casadio 1990: 280.

Debido ao estado tan sumamente fragmentario da traxedia, a maioría dos fragmentos non se prestan a facer un comentario en profundidade, xa que en moitos deles só se conservan palabras e algunhas veces nin sequera está clara a propia palabra. Despois do fragmento número 1, xa comentado, o seguinte texto que resulta interesante para o obxectivo do presente traballo é o número 7, no que se conservan a intervención de tres personaxes: o coro, Minos e Pasífae. A parte máis destacada do fragmento é sen dúbida algunha o momento no que fala a reina.

Os argumentos do devandito texto están moi claros: Pasífae libérase da súa culpa por unha parte, xustificando os seus actos mediante a alegación de tolemia e por outra, poñendo como culpable aos seu marido Minos, debido á impiedade deste. Non obstante, antes de meterse no análise do texto e das ideas que nel se presentan, é necesario comentar en profundidade a interesante figura da raíña Pasífae. Como xa se indicaba nos inicios do comentario (epígrafe 1), Pasífae é filla do deus Helios (o sol) e da oceánide Creta/ Perseis, e polo tanto irmá de Circe e de Eetes (pai de Medea), e nai de personaxes tan importantes como Ariadna, Fedra e o propio Minotauro. A historia de Pasífae, que significa literalmente “a que resplandece para todos”⁷² é un relato máis ben menor, de tipo anecdótico dentro da mitoloxía grega. Non obstante, debido a que a fábula ten tantas ramificacións, a súa historia ten unha función mediadora, de conexión, entre outras figuras que si teñen unha gran importancia no cadro mítico.⁷³ Ela é o enlace entre primeira parte do ciclo mítico de Creta (que consiste na chegada de Minos ao poder e o enfrontamento cos seus irmáns) e segunda parte, máis relevante, constituída pola historia do Minotauro e a aparición de Teseo en Creta.

3.2.2: O matrimonio sagrado:

Por outra banda, a importancia do personaxe de Pasífae radica no seu simbolismo. Tomando de base a etimoloxía do seu nome citada anteriormente, é moi lóxico que certos autores (como por exemplo Pausanias) identifiquen a esta raíña cretense ca Lúa. Estudosos como Frazer ou Cook concordan en que a estraña unión entre o touro e Pasífae representa realmente o enlace sagrado entre o Sol e a Lúa⁷⁴ en Knosos. Esta unión entre o touro sol e a lúa vaca (Pasífae únese ao touro de Poseidón grazas á vaca de madeira que lle constrúe Dédalo), está moi evidenciado tanto na cultura grega como tamén na exipcia. De feito, en Exipto, o rei e a

⁷² Willetts, R. F. (1962). “Minoan-mycenaean cults”. *Cretan cults and Festivals*. Westport: Greenwood Press, 1962, 110-119.

⁷³ De la Villa Polo (1999: 88-89).

⁷⁴ Willetts 1962: 110.

reina, identificados ambos como deuses, púñanse máscaras con cabezas de animais para simular este enlace. Non é difícil supoñer que se importara algo parecido dende esta rexión a Creta.

Non obstante, tamén na relixión grega temos esta identificación no sagrado matrimonio entre Zeus e Hera. Esta deusa é identificada sempre cunha vaca, debido ao seu carácter maternal, e Zeus, como deus supremo e divindade celeste, tamén se pode identificar co sol. Este tipo de unión do deus do raio ca lúa non só se da na figura de Hera, senón que hai outros personaxes femininos que se unen a el e que son identificadas ca vaca. Este é o caso de Ío, sacerdotisa de Hera en Argos, que foi violada por Zeus unha vez convertida en vaca. O mito de Io, polo tanto, tamén reflexa un matrimonio sacro. Tampouco se pode esquecer en todo este complexo tema que Minos é fillo de Europa, moza seducida por Zeus en forma de touro e levada a Creta despois no seu lombo. É obvio que o culto ao touro e a identificación deste animal co Sol é algo certamente antigo, ao igual que o feito de asociar o poder do animal sagrado co rei de Creta (rei-sacerdote).

Se ben é certo que esta tradición do emparellamento entre o sol e a lúa é superficial e tardía na Grecia histórica, si que hai noticias de que se celebraba xa dende o Minoico Medio unha danza ritual dedicada á fecundidade, na que participaban mozos e mozas iniciados nestes ritos de fertilidade.⁷⁵ De feito Estrabón⁷⁶ conta que había o costume de que todos estes mozos se casasen ao mesmo tempo, quizás como parte deste rito. Esta hipótese está evidenciada no período histórico, mediante a institución da *agela* (manada), que tiña evidentes relacións ca Creta Minoica. Desta maneira pódese intuír que a figura de Pasífae está ligada tamén a un tipo de rito místico moi antigo que simbolizaba a unión celestial do Sol e da Lúa, polo que cadraría ben co panorama relixioso do primeiro fragmento. Tampouco se pode esquecer que Pasífae era unha das caras da chamada Deusa Triple, identificada con Hera-Pasífae-Ino (aínda que é máis habitual a asociación Rea-Démeter-Perséfone), e que como filla do Sol e igual que as súas familiares Circe e Medea, moitas veces se lle outorgan poderes máxicos e capacidades de sacerdotisa-maga.

3.2.3: Comentario do fragmento.

É tempo agora de facer un análise dos conceptos e ideas presentadas do fragmento número 7, centrado sobre todo na parte de Pasífae, para seguir co análise do marco cultural e relixioso no que se encadra *Cretenses*. Todo o texto desborda patetismo e artificio retórico, sendo dunha complexidade maior que o primeiro fragmento. A dificultade da dicción e das

⁷⁵ Willetts, 1962: 112.

⁷⁶ Str. 10. 482.

estruturas sintácticas son moi evidentes. Pasífae está facendo aquí un verdadeiro discurso retórico en defensa da súa propia actitude. Como xa se mencionou antes, os argumentos do seu discurso son dous: a culpa familiar (por parte do rei) e a tolemia enviada polo deus. Aquí, ademais, a tolemia é a consecuencia desa falta cometida por Minos, polo que a culpa familiar é a raíz de toda a problemática da historia. Pódese dividir o texto en dous bloques⁷⁷ diferenciados: o primeiro, dos versos 1-17, e o segundo, dende o 18 ao 38.

No primeiro fragmento, Pasífae reflexiona sobre a imposibilidade de que ela se unise ao touro voluntaria e conscientemente. Os dous versos iniciais serven a modo de contextualización, sendo á vez a resposta á suposta acusación anterior de Minos:) ἀρνουμένη μὲν οὐκετ’ ἂν πίθομί σε· πάντως γὰρ ἤδη δῆλον ὥς ἔχει τάδε (“nin negándoo tampouco che convencería/ xa que agora está totalmente claro como son estas cousas”). Despois, comeza argumentación da reina, co obxectivo de dar razóns suficientes para demostrar que o que fixo non ten sentido se non se entende como unha tolemia enviada polos deuses. Nos versos 3-5 está o primeiro argumento: ἐγ[ὼ] γὰρ εἰ μὲν ἀνδρὶ προύβαλον δέμας/ τοῦμόν λαθραῖαν ἐμπολωμένη Κύρπιν/ ὀρθῶς ἂν ἤδη μάχ[λος] οὔσ’ ἐφαινόμην “pois se eu tivese exposto o meu corpo a un home/ buscando para min un amor furtivo/ correctamente tería sido declarada lasciva”. É dicir, se realmente ela se tivera deitado con outro home, correctamente podería ser chamada adúltera, pero como isto non foi así, Minos⁷⁸ non ten dereito a acusala.

Nos versos seguintes comeza a argumentación da tolemia. Nas liñas 6 e 7 Pasífae fala do orixe divino deste mal mental: “Pero agora, estou chea de tolemia polo ataque dun deus/ sufro, mais o meu mal non é voluntario”. A partir de aquí comezan as preguntas retóricas, xa que a reina quere facer entender aos seus interlocutores a imposibilidade de que ela cometese tales actos estando nas súas plenas facultades. Ela di literalmente que nada parece “verosímil”: ἔχει γὰρ οὐδὲν εἰκός· (verso 8). Pregúntase como puido cometer semellante acto, acto que ela mesma denomina enfermidade (v. 8-9): ἐς τί γὰρ βοὸς/ βλέψας’ ἐδήχθην θυμὸν αἰσχίστη νόσῳ; “atraída eu por cal cousa do touro/ ferín o meu ánimo con vergonzosa enfermidade?”.

A continuación, seguindo a mesma liña, e para reforzar a argumentación de que é totalmente inverosímil que o seu namoramento fora voluntario, describe o que sería o aspecto físico dun noivo ideal (versos 10-12): ὥς εὐπρεπῆς μὲν ἐν πέπλοισιν ἦν ἰδεῖν/ πυρσῆς δὲ χαίτης καὶ παρ’ ὀμμάτων σέλας/ οἰνωπὸν ἐξέλαμπε περ[καί]νων γένυν; “acaso era apropiado para a vista,

⁷⁷ Esta división é propia, posto que nin Cozzoli, nin Bernabé, nin Casadio centraron o seu análise neste fragmento.

⁷⁸ É importante lembrar que con respecto ás infidelidades, Minos tampouco se libra de culpa, pois noutros episodios do mito é o rei quen mantén relacións extramatrimoniais. Pasífae chega a maldecilo, porque quizás estes versos sexan en certa maneira un reflexo destes feitos.

envolto nas vestiduras/ ou acaso a luz da súa melena da cor do lume e ao redor dos seus ollos/ facía refulxir a súa queixada da cor do viño?”. Esta descrición é totalmente irónica, porque detrás dela asoman claramente os trazos dun deus, Dioniso, que con moita frecuencia era asimilado ao touro.

Efectivamente, estes tres versos son particularmente interesantes polas características que se lle atribúen ao touro do que se namora Pasífae. A dificultade da dicción dos mesmos non impiden comprobar que debaixo do que se describe hai unha referencia a unha presenza divina. Tal e como o describe a reina, o touro era da “cor do lume”, avermellado, brillante e refulxente, ao igual que as luces ou os brillos da súa mirada. Chama a atención a característica que se lle atribúe á queixada do touro: οἰνωπὸν, “da cor do viño”. Este é realmente un atributo asociado case sempre ao deus Dioniso ou aos seus seguidores, polo que aquí Eurípides está dándolle trazos divinos ao touro, animal sagrado e central dentro dos ritos deste deus.⁷⁹ Así mesmo, os outros adxectivos usados tamén lembran en grande medida aos epítetos usados para as divindades.⁸⁰ Non hai dúbida de que o procesp que se está realizando aquí é facer unha correlación entre o touro sagrado e o deus Dioniso. Pódese deducir, entón, que en realidade Pasífae non está mantendo relacións cun animal, senón que se está unindo ao deus mesmo. Isto sería outra mostra da unión sagrada vaca/lúa e sol/touro comentada anteriormente, pero encaдрada dentro dos ritos a Dioniso, que son o marco central relixioso desta traxedia. De feito, nalgúns zonas de Grecia (precisamente onde foi maior o influxo do orfismo) os misterios dionisiacos adoptan un formato nupcial, a voda con Dioniso, é dicir, co deus-touro.⁸¹

Continúa Pasífae nos 5 versos seguintes argumentando a súa enaxenación mental divina, pero agora fai referencia ao argallado para poder unirse ao animal: οὐ μὴν δέμας γ’ εὖρ[υθμον.. ν]υμφίου/ τοιῶνδε λέκτρω[ν οὐνεκ’ εἰς] πεδοστιβῆ/ ρίνον καθισ[]ται/ ἀλλ’ οὐδὲ παίδων . []πόσιν/ θέσθαι· τί δῆτ’ ἄν τῇ[δ’ ἐμαι]νόμην νόσῳ “Non era, en absoluto, o corpo harmonioso dun noivo/ cando, para tal unión, eu coloqueme a pel/ dunha vaca .../ Pero nin dos fillos... o que lle fixen ao meu/ esposo. Por que, así pois, ía enfurecerme con esta enfermidade?”. Con “pel de vaca” refírese ao aparello construído por Dédalo para que a reina puidese unirse en amor co animal, que é o mesmo recurso que se usa na *Odisea*, co Cabalo de

⁷⁹ Cozzoli 2001: 39-40.

⁸⁰ Autores como Jesús de la Villa Polo (1999: 113-114) apuntan que tamén o nome da reina era un epíteto para denominar ás divindades femininas asociadas á Lúa, e que logo quedou como nome xenérico para a reina ou sacerdotisa de Creta, ao igual que Minos adquiriu connotacións de título: “Se ha propuesto que Pasífae podría ser el título genérico de la reina, como Minos lo era del rey”. Tamén aparece “Pasífae” asociado a Ártemis nun Himno Órfico.

⁸¹ García, Yolanda (2015) “The subordination of epic to mystic poetics: the example of Polyphemos in love”, M. Díaz de Cerio (et alii, eds.). *Ancient epic. Literary and linguistic Essays*. Cambridge, 2015, 101-137.

Troia.⁸² A corrupción textual nestes versos é evidente, polo que se fai difícil afondar máis no discurso da reina.

No segundo bloque, como xa se mencionou anteriormente, Pasífae pasa a atacar a Minos e a reprocharlle a súa irresponsabilidade á hora de desobedecer o mandato divino de Poseidón: “pois non se inmolou o touro, o que se prometera sacrificar ao deus/ do mar, unha vez producida a aparición/ por este motivo revolveuse en contra túa Poseidón/ el castigoute e enviou contra min unha enfermidade”. Volve aparecer aquí a palabra *vósov* para describir a tolemia de Pasífae (verso 21). Continúa nesta liña e nos últimos versos declárase pura e libre de culpa, xa que nin ela foi a causante da furia divina nin tampouco a culpable da vergonza familiar:

Agora invocas e chamas como testemuñas aos deuses,
Ti mesmo fíxeches estas cousas e avergonzáchesme.
Eu, tendo parido sen culpa algunha,
agochei o golpe enviado pola divindade,
pero ti, o peor de todos os homes, pensando que era
apropiado e belo mostrar isto da túa muller,
proclámasllo a todos como se non tiveras participado.
Ti es a miña ruína, pois túa é a culpa,
por causa túa, eu estou enferma. Por isto, se consideras
matarme no mar, mátame; pois verdadeiramente ti coñeces
os traballos manchados de sangue e os sacrificios homicidas.
Se desexas alimentarte da miña carne crúa,
tes dereito; non deixes o teu banquete.
Polo tanto, libre e pura de culpa algunha,
perecerei por un castigo que che esperaba a ti.

Resultan moi interesantes os versos 33-34, xa que parece que Pasífae está acusando a Minos de ser un verdadeiro asasino, dicíndolle que realmente ten as mans manchadas de sangue. Por outra banda, tamén pode ser que a reina só se estea referindo á súa participación no asunto, pero dunha forma máis dramática. Sen embargo, os versos 35 e 36, onde se fai referencia aos banquetes de “carne crúa” (*εἴτ’ ὁμοσίτου τῆς ἐμῆς ἐρᾶς φαγεῖν/ σαρκὸς, πάρεστι· μὴ*

⁸² Jesús de la Villa Polo 1999: 110.

λίπης θοινώμενος), poden indicar que Pasifae está facendo unha referencia á omofaxia presentada no fragmento 1. Se esta premisa é correcta, Minos está caracterizado neste fragmento como alguén que participou neses banquetes cruentos, é dicir, como un iniciado de Zeus Ideo, un iniciado que debe purificarse agora do pecado pola súa desobediencia ao mandato divino de Poseidón para sanear a culpa conxénita que afecta a Pasifae.

4. Musas, Música e Misterios:

4.1: Datos sobre a relación entre ὄργια Μουσῶν e ὄργια μυστῶν.

Nestas tres palabras, non pouco frecuentes en todo este asunto dos rituais místicos, parece haber un xogo que non só é etimolóxico, senón tamén conceptual. Como fai notar Alex Hardie en *Muses and Mysteries* (2004), esta unión de conceptos era algo que o público grego parecía asociar moi ben. Na parodos das *Ras* de Aristófanes non se pode pasar por alto o feito de que o autor fixera un xogo de palabras ao escribir ὄργια Μουσῶν (ritos secretos das Musas) a partir do concepto de ὄργια μυστῶν (ritos secretos dos iniciados). Tendo en conta que o coro desta traxedia é un grupo de iniciados nos misterios Eleusinos (tal e como nos *Cretenses* de Eurípides o son de Zeus Ideo), este xogo tería un especial sentido para os oíntes iniciados nestes misterios, e quizá os conceptos plantexados reflexionen sobre o papel que a Música (mousiké) tiña nas celebracións de Eleusis.

Tamén no *Reso*, atribuído a Eurípides, aparece algo similar: A Musa culpa á deusa Atenea da morte do seu fillo, o rei de Tracia (sempre anda Tracia de por medio), e sinala a ingratidade da deusa cas Musas, que tanto respecto lle tiñan a Atenas, que quedaba reflexada nos establecidos misterios de Orfeo: ⁸³

καίτοι πόλιν σὴν σύγγονοι πρεσβεύομεν

Μοῦσαι μάλιστα κἀπιχρώμεθα χθονί,

μυστηρίων τε τῶν ἀπορρήτων φανὰς

ἔδειξεν Ὀρφεύς, αὐτανέψιος νεκροῦ

τοῦδ' ὃν κατακτείνεις σύ: Μουσαῖόν τε,

“Con todo, nós as Musas irmás, reverenciamos moitísimo á túa cidade e temos trato ca súa terra, os fachos dos misterios indicibles reveloullos Orfeo, primo irmán deste morto ao que mataches ti. E a Museo, ti..”

É obvio que a posición de Μοῦσαι e μυστηρίων, ambas ao comezo de sílaba marcando a súa homofonía, é un reflexo de que o autor intenta destacar esta relación etimolóxica. Diodoro fai unha mención moi explícita con respecto a este tema, asegurando que as Musas toman o seu nome dos “homes que inician”, explicando isto en relación ao papel das Musas na educación grega. Musas e música están postas en xustaposición cos misterios, os “místicos” e a iniciación, e Hardie opina que esta etimoloxía tivese gañado forza a finais do século V a. C. A

⁸³ Versos 941-945.

época coincide co movemento do que se coñece como Novo Dítirambo ou “Nova Música” (feito ao que Hardie se refire como “Novas Musas”), no que aparece unha nova imaxe das Musas afectada pola influencia órfica, que suxire evidentemente que os misterios foron chamados así polo feito de que a nai do seu fundador, Orfeo, fose precisamente unha Musa. Na Antigüidade tardía, Orfeo era alegoricamente o fillo da Musa Calíope, e o himno Órfico ás Musas atribúelle a estas o feito de traer os misterios á humanidade. Polo demais, a relación entre o dítirambo (o xénero da Nova Música) e os misterios viña xa de antigo, como di Csapo (2012: 286):

O impacto do culto mistérico no xénero do dítirambo está suficientemente claro dende a época de Píndaro, cuxos dítirambos están cheos de linguaxe, imaxes e ideas eleusinas e órficas. Para os poetas dítirámbicos, o culto mistérico tivo un especial atractivo dende el comezo, tanto pola importancia que concedía á música e á danza como a calidade auténticamente ritual e dionisiaca da súa música e danza..

Sexa cal sexa a data desta etimoloxía, hai paralelos para ὄργια Μουσῶν nos que a música, a poesía e a filosofía son descritas en termos que lembran a unha revelación mistérica. Para o lector moderno, esta linguaxe “sagrada” é máis fácil de ler en termos literarios, é dicir, como simples metáforas. Neste tipo de lectura, a iniciación aos misterios sería simplemente un paralelo do compromiso do poeta ca inspiración divina das Musas, pero non houbo nada parecido a isto en ningún sentido. Certo é que, a favor da visión de que a relación entre Musas e misterios só é unha imaxe literaria, pódese aducir ao feito de que non había rituais mistéricos independentes ou propios das Musas, e estas parecen ter desaparecido de toda aquela iconografía relacionada cos misterios. Tampouco foi atopado ningún centro de culto nin santuario dedicado a elas, o que parece invalidar totalmente a lectura descrita anteriormente.

Pero para entender a poesía como revelación mistérica débese ter en conta que para os antigos poetas o ámbito sagrado e o literario non estaban separados como o están na actualidade: música, literatura e actividade intelectual formaban un todo, un contexto común influenciado polas ideas relixiosas. A Musas eran deusas e non só abstraccións literarias, e o seu poder era un foco sagrado para a educación, a literatura e os cultos dos poetas. Todas as escolas atenienses de filosofía desenvolvían a súa actividade baixo o *aegis* das Musas, así como tamén se ten noticia de moitas sociedades helenísticas devotas a estas divindades. É ben sabido que as fórmulas sagradas da iniciación –os ἀπόρρητα - eran pronunciadas polo hierofante e este era un *eumólpidas*, (é dicir, un descendente de Eumolpus, o primeiro que ocupou tal cargo). Agora ben, o nome mesmo de Eumolpo, así como algunhas alusións ao carácter harmonioso

da súa voz, suxiren que os hierofantes non debían soamente recitar os ἀπόρρητα, senón tamén cantar himnos.⁸⁴

Nun excuso da *Xeografía* (10.3), Estrabón investiga o lugar da música nos rituais orxiásticos, distinguindo varios tipos de festivais segundo o rol que desempeñaban dentro deles a posesión divina, a mousiké e os elementos místicos. Estrabón fala tamén aquí da música como a base fundacional da educación, xa que se consideraba como un camiño para imitar a perfección dos deuses. As Musas son deusas (10.3.10), e os pitagóricos consideraron a música como un traballo de deuses, ensinando que o cosmos estaba constituído sobre o principio da harmonía musical (o que dará lugar posteriormente á teoría das Esferas). O historiador afirma que existe unha asociación común dos gregos de “todo o orxiástico, báquico, coral e ... místico”, con Dioniso, Apolo, Hécate, as Musas e Demeter. Fala ademáis dos músicos (mousikoi) como servos das Musas, da mesma maneira que os mystai o son de Demeter (ou Apolo ou Dioniso). Este amplo análise de Estrabón indica que todos os elementos presentados anteriormente forman parte dun todo común: un sistema que relaciona os mortais cos deuses, mediante a educación musical, a presenza das Musas dentro das choreia e a harmonía do cosmos, o que deriva nunha auténtica maneira clásica de pensar sobre o poder da música nos rituais místicos.

4.2: Testemuñas sobre o papel da mousiké nos misterios:

Varios cultos místicos do século V a. C parecen ter relación con todo o que atinxe aos sentidos, e de feito o “ruído” semella ter sido un punto importante nos primitivos rituais místicos. Este ancestral ruído, cun forte elemento mimético primeiramente, explicaría a importancia dos instrumentos musicais nos rituais, sobre todo os de percusión (ruído no sentido máis moderno). Esta importancia é testemuñada prolíficamente na literatura, na epigrafía, en vasos e nos mosaicos, que mostran o uso de todo o abanico posible dos instrumentos musicais (a información máis abundante é referida aos ritos de Dioniso). O acompañamento musical de instrumentos como o aulos ou a cítara era moi frecuente. En Eleusis, por exemplo, os aulos tocábanse para acompañar ás danzas corais fóra do recinto sagrado, o problema está en saber que papel xogaba a música dentro do *telesterion*. Parece ser que os iniciandos escoitaban un

⁸⁴Boyancé 1937: 52. É especialmente interesante unha inscrición de época imperial (C.I.A. III, 713) na que se une estreitamente a revelación obtida nos misterios e un canto de Eumolpo.

gong de bronce, o ἤχειον, golpeado polo hierofante para convocar a Kore dende o inframundo,⁸⁵ e cantaba en voz alta unha φωνή que podería representar a voz do seu epónimo Eumolpo.⁸⁶

Eurípides da un visión sincrética sobre a música eleusina na *Helena* (1339-52), onde se vincula a Cibeles con Demeter. O trágico introduce tamén as Musas e a himnodia coral (1345) ademais de identificar o ἤχειον co tympanon grego. É visible polo tanto o impacto da música nos misterios, tamén testemuñado polo neoplatónico Proclo, que relata o efecto emocional do son producido polo aulos e da súa capacidade para guiar ao iniciado cara a divindade. No caso dos misterios dionisiacos, hai suficientes indicios para afirmar que música e danza eran usadas como rituais catárquicos e purificadores. Tamén en Roma, nos ritos a Bona-Dea, que Plutarco caracteriza de “órficos”, están acompañados de música e danza. Pero fóra destes casos concretos, para outros cultos místéricos hai que facer conxecturas partindo de representacións literarias. Por exemplo, Claudiano, ao inicio de *De raptu Proserpinae* (I, 9-14), xustapón a luz dos fachos de Eleusis, un son estrondoso ‘dende as entrañas da terra’, e un canto que atrae a las serpes de Triptolemo, tal e como explica Hardie (2004: 18): “The opening of Claudian’s *De Raptu Proserpinae* refers to Eleusinian torchlight, and juxtaposes subterranean rumbling with carmina, to which the serpent-drawn chariot of Tripolemos is drawn upwards”

A danza coral⁸⁷ era un compoñente fundamental dos misterios. Estrabón dálle especial importancia ao τὸ χορικόν, e Luciano fala de que non se pode atopar ningún ritual de iniciación antigo sen danza e música,⁸⁸ xa que tanto Orfeo como Eumolpo os consideraban a maneira máis óptima para o camiño que debía percorrer o iniciado. Plutarco tamén fai referencia á experiencia do iniciado (suponse que nos misterios de Eleusis) con “voces” e “cantos corais” (fr. 178). Nos ritos consagrados a Dioniso, o choro representa aos seguidores do deus, tanto nos ritos secretos (orgia) como nas manifestacións públicas do culto. Hai outras evidencias, como os coros do culto en Lesbos a Dioniso Ἐνὸρρχης ou a choreia pública dos misterios de Sabacio (divindade telúrica de orixe Tracio) en Atenas, ademais de outros múltiples exemplos.

A través da iniciación dionisiaca, o novo membro chegaba a ser parte do coro que adoraba ao deus. A participación neste coro era a sinal de que a transición tivera éxito, pero, dado que isto implica tamén mousiké (que é identificada cas Musas), o iniciado nos misterios estaba

⁸⁵ Kerényi 2004: 105-106.

⁸⁶ Philostr. Vit. Soph. 2.20.

⁸⁷ Boyancé 1937: 89-91.

⁸⁸ Salt. 15. En canto a Estrabón, todo o excursus (10. 3) ao que se facía referencia arriba, ten como punto de partida o papel relixioso da danza.

tan implicado cas Musas como o estaba co deus principal do rito, a quen a súa mousiké servía. Por exemplo, nas *Ras* de Aristófanes 354-357, os *mystai* fan da participación no coro unha característica do seu status, deixando fóra a quen non bailou as ὄργια Μουσῶν: “Debe calar e deixar paso aos nosos coros o inexperto nestes discursos ou o que non teña a mente pura. O que non viu nin danzou os ritos das nobres Musas, nin foi iniciado nos misterios báquicos da lingua de Cratino, o taurófago”.⁸⁹

A actividade coral e ritual dos misterios do culto dionisiaco tiña a unha Musa que presidía o baile, que á súa vez é asimilada ao carácter dunha ménade. *Orgia Mouson*, expresión que funde ás Musas cos ritos de iniciación dionisiaca (*orgia*) e que repetirá Nonno (*Dyonisiaca* 15.70-1), ten un significado ambiguo: pode ser entendido como “os ritos das Musas” (ritos realizados a elas como divindades) e á vez como ritos dos que as Musas forman parte. Esta ambigüidade parece ser unha maneira de expresar a integración da música ca práctica mística pero, ao mesmo tempo, quérese preservar a individualidade da mousiké. Por outra banda, a prominencia da música e da danza nos misterios de Dioniso suxire a presenza do deus na unión deste cos seus adoradores. A música orxiástica, polo tanto, induce o contacto co deus e este trance que se crea debido a ela enténdese moitas veces como unha “posesión” divina.

Non se pode esquecer que o son da propia música estaba identificado cas Musas, e era o sinal máis evidente da súa presenza divina. Elas equiparábanse cas notas producidas polos instrumentos e á súa vez, eran representadas ca mesma actividade do coro. Este antigo fenómeno, que ten a súa orixe na crenza de que os sons musicais eran “voces”, asumiu unha dimensión sagrada no establecemento do culto ás Musas. As antigas Musas Piérides, xunto co tanxedor de lira Orfeo, pónense en relación con Dioniso e o seu culto musical, e tal unión relaciónase co cadro presentado por Eurípides nas *Bacantes*. Estudosos como Graf ou Rossi opinan que o autor está reflexando os patróns do antigo culto as Musas na rexión de Pieria, en relación ao establecemento das sociedades órficas nesa zona e ao culto místico dionisiaco. Eurípides tamén reflexaría entón a asociación entre Orfeo e a orientalización dos ritos báquicos nesta traxedia. As Musas gregas, así pois, xogan un papel importante neste proceso de asimilación dos cultos ca música orxiástica.

⁸⁹ Versos 354-357: Aristófanes eloxia aquí a Cratino, posto que o touro era o animal que se sacrificaba nos cultos ao Dioniso, e os participantes comían estas carnes crúas, de maneira que quedaban en comunión co deus (tíñano dentro de si), polo que a súa lingua era “báquica” (notas de Luis Gil Fernández na tradución da editorial Gredos de “*Ras*” de Aristófanes).

4.3: Misterios e coñecemento:

Un aspecto fundamental dos misterios para a súa repercusión nas poéticas é que este é a área da relixión grega máis claramente vinculada á transmisión de coñecemento (e á necesidade de facer exéxis para adquirilo). Non se pode esquecer que nos misterios, un coñecemento privilexiado é outorgado aos iniciados. Eles aprenden sobre o que viron ou escoitaron, e o seu aprendizaxe prepáraos para a vida despois da morte. O iniciado necesita un guía para entender os misterios, que ademais no século V incluían complexas ideas que se presentaban en símbolos e enigmas. Entra aquí en xogo a práctica da exexésis como parte inherente aos misterios. Unha das testemuñas máis directas é o tratado (quizás do século III a. C.) *Sobre o estilo* de Demetrio, cando fala da alegoría (99-101):

Outro método de grandeza pode ser a “alegoría”, sobre todo nas ameazas, como cando Dionisio di: “as cigarras cantarán para si mesmas por terra”. Se tivese dito simplemente que arrasaría a Lócride, tería parecido máis colérico e máis trivial. En realidade usa a alegoría como máscara; pois todo o que está implícito produce máis medo, e cada un interprétao ao seu modo; mentres que o que é claro e evidente atrae facilmente o desprecio, como homes despoñados das súas roupas. Esta é a razón de que os Misterios usen a alegoría como linguaxe, para inspirar o tremor e o temor asociados con escuridade e noite. De feito, a alegoría non é disímil á escuridade e noite.

O saber dos misterios está ligado tamén cas Musas, e deste feito poden atoparse numerosos exemplos que dan a entender que a música xoga tamén un papel nesta revelación de coñecementos aos iniciados, de maneira que non eran usadas só como método para entrar en contacto co deus. Hai moitas evidencias neste século V que relacionan as Musas, a educación e a iniciación mistérica. As Musas son, polo tanto, un patrón educativo, e esta asociación entre elas e a *sophia* dada polos deuses xa aparece na máis temperá lírica grega, especialmente en Píndaro.

O impacto intelectual da mousiké variou dun culto a outro, sen dúbida, mais hai un enfoque xeral nas danzas corais que axuda a ilustrar a maneira na que as experiencias sensoriais dos iniciados poderían ter simbolizado unha chegada común a certas ideas e coñecementos. Tamén hai evidencias de que a choreia nos misterios podería ser unha proxección do cosmos. Por exemplo, na *Antígona* de Sófocles, nun contexto eleusino, menciónase esta asociación entre coro-cosmos:⁹⁰ “Ah!, ti que **organizas os coros dos astros** que exhalan lume, garda das voces nocturnas, fillo pequeno de Zeus, faite visible, oh Señor, á vez que os teus servidores as

⁹⁰ Versos 1119-1121

Tiíades, que, transportadas, celébrante con danzas toda a noite, a ti, Iaco, o administrador de bens”.

Algo parecido aparece no *Ion* de Eurípides, onde o coro asocia a Dioniso con Eleusis, cos fachos levados polos mystai e ca **danza cósmica das estrelas** e da lúa. Esta asociación que aparece nestes e noutros exemplos, que relacionan a actividade coral, a simboloxía astral e a presenza de lume, suxire un culto precedente, no que os fachos representarían orixinalmente unha analoxía entre os procedementos rituais e as estrelas. Non se sabe moito máis deste simbolismo celestial nos ritos corais do século V en Eleusis, mais o mito de Triptolemo pode apoiar esta hipótese do “viaxe celestial”. Hai que lembrar que Triptolemo (orixinario de Eleusis) é a quen Demeter confía os segredos da agricultura, dándolle un carro tirado por dragóns para que plantase as sementes dende o aire por toda a terra. No himno homérico a Démeter, este personaxe é considerado ademais como un dos primeiros sacerdotes orixinais da deusa, e tamén como un dos primeiros en aprender os ritos dos misterios eleusinos. Segundo a versión do mito que da Claudiano, esta acción estaría acompañada tamén de carmina, polo que habería unha relación máis que evidente entre o viaxe celestial como parte da iniciación mistérica e a mousiké.

Por outra banda, deben ser mencionadas neste punto as experiencias das viaxes extracorporais asociadas á música chamánica, e representadas na tradición grega por Aristeas de Proconeso. A testemuña máis directa de que o rito mistérico podía simular tanto unha viaxe ao mundo ctónico como ao ceo, aparece na descrición máis pormenorizada dunha iniciación que se conservou ata a actualidade: a de Lucio nos misterios de Isis en Apuleio, onde se fai unha descrición dunha parte da experiencia (Met. 11.23): *per omnia vectus elementa remeavi... deos inferos et superos accessi* (“despois de ser transportado a través de todos os elementos, regresei .. cheguei ata os deuses de abaixo e aos de arriba”). Non obstante, nas historias sobre os chamados chamáns gregos (é dicir, os personaxes como o mencionado Aristeas de Proconeso que se rastrean polo menos ata o s.VI a.C.) xa aparece a dobre opción: a de ir a pola Verdade ao mundo de abaixo, ou ca katabasis, o ao mundo celeste.

4.4: Mousiké e as crenzas escatolóxicas dos misterios:

É necesario engadir a todo isto o feito de que a música é usada tamén como axuda para a vida despois da morte. Por exemplo, no Papiro de Derveni as Erinias son honradas con ofrendas que inclúen himnos, e polo tanto, música. Da mesma maneira, o elaborado simbolismo de Samotracia asocia a música e a danza co paso á morte nun grupo de marfil que aparece nunha

tumba en Verxina. Parece que este tipo de música escatolóxica crea unha ponte entre os mortais, os deuses e a morte, que non se pode pasar por alto. Isto indica que existe unha relación entre a cosmoloxía e a escatoloxía mistérica, e que tal relación se da nunha dimensión musical. Así pois, habería tamén estreitas conexións entre a alma e a harmonía, da mesma maneira que as hai entre o destino despois da morte, a natureza divina das estrelas e a celestial harmonía das esferas.

Algúns autores, como Dirk Obbink (1997), suxiren que a cosmoloxía e outros elementos asociados a descubrir a estrutura do universo, xunto ca escatoloxía dos mitos, formaran parte da propia instrución dos iniciados dentro dos misterios, o que axuda a comprender mellor a interrelación entre relixión, poesía e filosofía. Alex Hardie engade a esta formulación a idea de que a *mousiké* estaría tamén inserida nesta formación iniciática, non só como método educativo, senón tamén como materia central. Esta relación entre música, misterios e cosmos é visible sobre todo nos misterios de Samotracia, especialmente no mito do matrimonio sagrado entre Cadmo e Harmonía, o que brinda, xunto aos exemplos vistos antes do Papiro de Derveni (himnos ofrecidos as Erinias) e de Apuleio, outro apoio sólido a esta explicación.

Dado o papel que os antigos atribúen a Orfeo na creación ou reforma de misterios, son tamén útiles os datos que aporta a súa iconografía e outro tipo de representacións do cantor tracio. Segundo a *Astroloxía* de pseudo-Luciano, Orfeo realiza os rituais místéricos acompañado da música da súa lira, cantando “cousas sagradas”; e á súa vez, as sete cordas da lira representan a harmonía dos movementos das estrelas. Tal exemplo refírese a un poema da época helenística, titulado *A Lira*, que basicamente trata a idea da imposibilidade do ascenso da alma sen a axuda do son deste cordófono. A orixe desta idea da harmonía cósmica en consonancia ca lira pode remontarse aos séculos V e IV a. C: a testemuña fragmentaria de Escitino fala de Apolo harmonizando a lira (cósmica) a Zeus, e despregando o sol como un plectro. Ademais, Orfeo e a súa lira aparecen destacados nunha pintura de Polignoto (século V a. C.) do inframundo, en Delfos.

Non obstante, o exemplo máis claro do uso da lira órfica nos misterios é do século IV, na pintura dun vaso procedente do sur de Italia. O vaso representa varias escenas: na primeira, unha cista e unha cítara están debaixo dun Dioniso sedente rodeado de varios iniciados; na segunda un home maior está sentado sobre unha tumba mentres Orfeo baila e toca a cítara en fronte del; e na terceira, Orfeo ofrece a súa lira a un rapaz novo, que está, aparentemente, sendo conducido cara o Hades, de maneira que parece que o instrumento serve para superar as hosti-

lidades do inframundo. Estas pinturas, que probablemente partirían dun culto local, representan o poder da cítara para rescatar aos iniciados da morte. O poder de Orfeo e a súa lira neste sentido queda completamente reflexado cando este baixa aos infernos e intenta rescatar á súa muller ca axuda da súa música.

Todas estas evidencias son mostras do rol que a música desenvolvía dentro dos misterios, pero segue sendo difícil entender como se comunicaban estes coñecementos ao iniciado se non había xa un exéxesis dentro dos misterios⁹¹ ou unha poesía que xa incluía en si mesma esa exéxesis dos misterios (onde sen dúbida entraba a literatura que se lle atribuíu a Orfeo). Unha pista para esclarecer esta cuestión pode ser unha estrofa do coro de *Alceste* (963-972) de Eurípides, que di o seguinte:

Eu, por medio das Musas, cheguei ás alturas celestiais, e despois de aferrarme a innumerables doutrinas, non atopei nada máis poderoso que a Necesidade. Contra ela non hai remedio ningún nas táboas tracias nas que se atopa escrita a palabra de Orfeo, nin en cantos remedios deu Febo, cortándoos das raíces, aos Aclepiadas, para os mortais de moitas enfermidades.

O que di o texto é que esa viaxe de iniciación ten que facerse por medio da mousiké e da apreensión intelectual, por medio dos logoi (964) e das táboas Órficas (967), e esta versión de Eurípides representaría o que se chama unha extensión literaria da música nos misterios gregos. É dicir, o proceso de iniciación é complexo, e hai varios factores a ter en conta á hora de descifrar a maneira na que os iniciados obtiñan os coñecementos necesarios que logo lle servirían para a vida do máis alá. O proceso de “ascenso” na súa totalidade implicaba textos sagrados (táboas de Orfeo), coñecemento filosófico sobre o mundo, música e rituais á divindade principal ao redor da cal xiraban os misterios.

4.5: Os fins comúns de poesía e misterios: a mediación de Mnemosyne.

Volvendo ás características que se lle atribuían ás Musas, non se pode omitir o feito de que ao ser as fillas de Mnemosyne, elas tamén representaban a actividade memorística dos poetas e aedos. A atribuída nai das Musas tiña un rol paralelo na escatoloxía do culto mistérico: ela aparece nunha serie de láminas de ouro que se puñan xunto ao iniciado defunto co obxectivo de que tivera unha mellor travesía ao máis alá. As láminas contiñan instrucións precisas de como poder ir ata o “Lago da Memoria” no Hades. Así pois, Mnemosyne era a encargada de

⁹¹ Ver texto de Demetrio sobre a alegoría presentado no punto anterior.

crear un vínculo entre a inmortalidade da poesía inspirada polas Musas e a boa “outra vida” prometida nas iniciacións místicas,⁹² polo que tería un papel central na *katabasis* mística. Por outra banda, os descenso ao inferno de diferentes heroes, como Heracles, Odiseo ou o mesmo Orfeo, pode dar lugar a considerar unha relación máis que evidente entre a “memoria”, a inmortalidade, a poesía, a heroización e os misterios. A isto engádeselle o feito de que moitos dos cultos aos semideuses teñen conexións con rituais de tipo místico, ademais de haber múltiples evidencias da relación entre estes cultos heroicos e as Musas.

Este fenómeno ten tamén paralelos na literatura, sobre todo en Píndaro, como sinalan autores como Jacqueline Duchemin ou Richard Garner. Este último demostra a presenza destas ideas na sexta Olimpíada, incluíndo a aparición de Mnemosyne. En Safo tamén se pode atopar unha mensaxe similar (fr. 150. 1 LP), polo que a lírica da poetisa é unha evidencia importante (pola súa antigüidade) para mostrar como de arraigadas estaban estas ideas sobre a memoria, a vida despois da morte, a música e as Musas. Estas ideas, sen dúbida, estiveron dispoñibles para quen fose responsable de espallar os misterios por Grecia. Neste aspecto debe observarse o feito de que hai unha relación entre *mousiké* e misterios moito máis complexa que a simple alusión na literatura. O cruce entre memoria poética e memoria mística está moi explícito no *Heracles furens* de Eurípides. Nun dos cantos da traxedia, unha estrofa expresa as aspiracións escatolóxicas dos anciáns que forman o coro (versos 655 -672), e a seguinte a súa entrega á actividade musical e poética (imitando explicitamente o que fai “o vello poeta” ao cantar a Mnemosyne⁹³):

Eu non cesarei de mesturar as Carites e as Musas,
a máis doce unión;
que non viva eu no medio da ignorancia ⁹⁴
sempre estea con coroas.

**Aínda que vello, o poeta
fai sonar a Mnemosyne. (..)**

Resulta evidente que esta actividade poética está dirixida a cumprir os desexos de renacer e rexuvenecer da estrofa anterior. De fondo está a idea de que a mesma poesía pode chegar a

⁹² Como exemplo da intersección destas dúas esferas Alex Hardie usa o *Heracles* de Eurípides (637-683), ver máis abaixo.

⁹³ Versos 675-680.

⁹⁴ O texto di literalmente “sin musa” (*amousias*), que tamén pode entenderse como “desarmonía”.

cumprir os obxectivos dunha iniciación mistérica, é dicir, un mellor destino post-mortem; algo que entra nun terreo distinto ao da promesa tópica de alcanzar a inmortalidade a través do verso. Como xa se sinalou no parágrafo anterior, Safo ou Píndaro (Garner 1992) xa son testemuñas inequívocas desta forma de cruce entre poesía e misterios; aínda que tamén se reflexa nalgunhas tradicións biográficas como a de Hesíodo (analizado por Scodel, 1984). Evidentemente, se a poesía pode repercutir no destino tras a morte, a súa relación cos misterios vólvese moito máis interesante que a de meros intercambios de motivos literarios.

Esta fusión de poesía e misterios en canto a súa función foi menos analizada que a fusión de misterios e filosofía, onde hai moito máis material explícito. Pero tamén hai quen considera que esta é a verdadeira matriz de esa conxunción, como é o que caso Pinchard (2009: 543):⁹⁵

La representación del acceso al saber como un ritual de iniciación no es una invención de la filosofía, platónica u otra. Fueron primero los poetas, especialmente los de la musa órfica, los que han vivido el acceso a su sabiduría como una iniciación mistérica, con el mismo resultado que la iniciación, la inmortalidad. ¿Por qué entonces esta conjunción de saber y misterios no podría ser tan antigua como la tradición poética en cuestión? ¿no es más sencillo pensar que una cierta escuela poética ha nacido en la estela de los Misterios o que los Misterios han nacido en la estela de una cierta escuela poética sin que haya habido nunca un collage secundario artificial entre las dos?

4.6: Conflitos entre poesía e misterios:

Co tema co que se pecha o apartado anterior, chégase a un punto onde é de esperar que existan conflitos entre as Musas (en tanto que son símbolo da educación tradicional) e certo tipo de poesía que aspira a ocupar o lugar da sabedoría mistérica. Algo desta cuestión é reflexada na diferente presentación ‘relixiosa’ de Esquilo e de Eurípides dentro das *Ras* de Aristófanes. Xusto antes de que comece a competición entre ambos para defender cada un a súa propia poesía, o deus Dioniso insta ao coro a que dirixa un himno ás Musas, para que inspiren a ambos poetas, e ordenando logo a cada un deles a elevar unha pregaría:

(Dioniso): Dicide unha pregaría os dous antes de recitar os versos.

(Esquilo): Oh, Démeter, ti que alimentaches o meu espírito,
fai que eu sexa digno dos teus Misterios.

(Dioniso) : Toma e ofrece ti tamén incenso.

(Eurípides): Gracias.

Outros son os deuses aos que eu rezo.

⁹⁵ Pinchard, A. (2009) *Les langues de sagesse dans la Grèce et l’Inde anciennes*. Genève.

(Dion.): ¿Deuses particulares teus? ¿De creación nova?

(Eur.) : Absolutamente.

(Dio): Vai, e roga aos teus deuses particulares.

(Eur): Éter, o meu alimento, e bisagra-onde-xira a miña lingua,
e Comprensión e Narices de bo olfacto,
que eu refute como é debido os discursos que toque.

Pode observarse nestes versos que o rezo de Esquilo é unha pregaría á Démeter misteriosa, axustada polo tanto á piedade convencional. Pola contra, a pregaría de Eurípides vai dirixida cara os deuses ‘proprios’, de natureza física e intelectual. Estes deuses son o mesmo tipo de divindade que é venerada por Sócrates nas Nubes, e como é evidente nesa comedia, non representan un universo laico, senón que están relacionados con interpretacións filosóficas dos símbolos (misteriosos) tradicionais. Certamente, é un tópico vincular a traxedia de Eurípides con este mesmo tipo de correntes intelectuais .

Queda claro entón que hai certo conflito entre as Musas tomadas como signo da educación tradicional e aquela poesía que pretende ser un novo modelo de coñecemento. Por outra banda, pode verse que as Musas son entidades altamente maleables. Como xa se dixo anteriormente, estas as Musas tenden a ser asimiladas ao culto do deus ou deusa ao cal a súa música serve, de maneira que as Musas toman as características da divindade principal. Un exemplo deste feito atópase na xa mencionada Antígona de Sófocles, onde as Musas aparecen asimiladas cas ménades, o que quere dicir que estas adquiren trazos místicos na asociación con Dioniso. Non obstante, hai que ter en conta que a mousiké ten o poder de influenciar e cambiar o seu contexto tamén, e como deusas as Musas poderían prestar a súa autoridade divina á música e ao culto, para facelos aceptables para a sensibilidade da civilización grega. É interesante para este contexto do culto o desenvolvemento polos autores gregos e latinos do *orgia musarum*, onde *orgia* pode denotar calquera dos ritos ou obxectos misteriosos. Por exemplo, consérvase unha descrición de Propertio sobre una cova que contiña tympana, un busto de Sileno, unha fruta de Pan e “*orgia Musarum*” (3.3.27-30). É necesario lembrar neste punto que os instrumentos musicais son tamén obxectos sagrados e de culto, o que demostra unha incorporación formal das Musas aos ritos sagrados de Dioniso nas evidencias que se teñen de cultos reais.

Así pois, grazas a esta exposición, pódese entender o papel do poeta no coñecemento sobre o cosmos, así como a relación entre el, a súa música e os misterios. O argumento central é que a mousiké era entendida como un medio para conter simbolismo cósmico e escatolóxico, un

simbolismo que estaba á vez dentro das ideas dos misterios. A música era tamén un complemento para as experiencias do iniciado, de maneira que o propio son era identificado ca presenza das Musas como deusas e guías neste camiño de revelación divina. Por outra banda, e xa para rematar, é necesario recalcar que a poesía órfica é tamén parte dos misterios, e a liña divisoria entre estes e a poesía, que representa ao fin e ao cabo as ideas mistéricas, pode non estar moi clara nalgunhas ocasións. O desenvolvemento da relación entre a poesía e os misterios é complexa e pode presentar moitas facetas e fenómenos.

Para concluír esta sección, presentarase neste punto un fragmento trágico⁹⁶ (claramente de Eurípides) que algúns autores identifican como parte da traxedia *Cretenses*. Se tal hipótese fose correcta, este texto demostraría con toda certeza que Eurípides estaba plantexando nesta traxedia os misterios como un determinado modelo de coñecemento, é dicir, non só como un simple fondo ritual ou como método para dar ao coro o colorido que podería esperar un grego do século V a. C da relixión “cretense” en época de Mínos, senón como un esquema de sabedoría determinado e concreto:

Σοί τῶι πάντων μεδέοντι χλόην
Πέλανόν τε φέρω, Ζεὺς εἴτ' Αἰδης
ὀνομαζόμενος στέργεις· σὺ δέ μοι
Θυσίαν ἄπυρον παγκαρπείας
δέξαι πλήρη προχυταίαν.

***97

Σὺ γὰρ ἔν τε θεοῖς τοῖς οὐρανίδαῖς
σκῆπτρον τὸ Διὸς μεταχειρίζεις
χθονίων τ' Αἰδηι μετέχεις ἀρχῆς
πέμψον μὲν φῶς ψυχὰς ἐνέρον
τοῖς βουλομένοις ἄθλους προμαθεῖν
πόθεν ἔβλαστον, τίς ῥίζα κακῶν,
τίνα δεῖς μακάρων ἐκθυσσάμενους
εὐρεῖν μόχθων ἀνάπαυλαν.

⁹⁶ Fragmento 912 Kannicht. Macías Otero (2007: 147-151).

⁹⁷ Macías Otero (2007: 148) considera que hai unha lagoa entre os versos 5 e 6.

A ti, o protector de todas as cousas, ofréndoche brotes e unha torta, Zeus ou Hades, segundo o nome que ti prefiras. E ti este sacrificio sen lume acéptamo, unha ofrenda de toda clase de froitos, que contén unha libación.

Pois ti, entre todos os deuses celestiais, administras o cetro de Zeus. E compartes con Hades o poder subterráneo. Envía á luz das almas dos mortos para os que queren coñecer as desdichas de onde xerminaron e cal é a raíz dos males, e a cal dos felices deben facer sacrificios para atopar un reposo das súas fátigas.

Como se pode observar, a pasaxe presenta abundantes coincidencias cos puntos principais da escatoloxía órfica, como é a invocación a Zeus-Hades e a Dioniso Zagreo, a ofrenda de produtos incruentos e vexetarianos e o reclamo á divindade de certo tipo de sabedoría. Aínda que tal texto non pertencese a *Cretenses*, segue sendo un bo a este apartado, xa que sintetiza varios dos cruces entre a poesía e as ideas mistéricas tratadas nela.

5. Conclusións ao traballo

Despois de todos os aspectos tratados e estudados no presente traballo, pódese concluír, primeiramente, que na traxedia *Cretenses*, Eurípides non está facendo unha invención literaria, senón que está presentando un tipo de culto concreto e ben evidenciado. Non se pode descartar que o que faga o tráxico aquí sexa sincretismo, pois tal procedemento era un dos máis usados polos intelectuais relacionados cos cultos mistéricos. Está claro que na gruta do Ida había un culto real, pero non tiñan porqué coincidir exactamente co presentado por Eurípides. O marco relixioso é o verdadeiro, pero pode ser que Eurípides fixera un sincretismo entre as categorías relixiosas reais postas ao día cas súas propias categorías.

Eurípides parece estar facendo con esta traxedia unha interpretación propia do culto de Zeus Ideo, lendo dunha determinada maneira os conceptos presentados. Este procedemento é típico dos órficos: buscar a mesma mensaxe detrás de calquera tipo de relixión por medio deste sincretismo. Non obstante, isto non aclara porqué elixiu aos *mystai* como sacerdotes da súa obra. Dado o seu perfil ideolóxico (visión dos misterios máis intelectual que relixiosa), pódese intuír que tales sacerdotes, ao ser unha relixión oficial na traxedia, non representaban a mensaxe central positiva de Eurípides, senón que esta estaría máis ben na unión entre Pasífae e o Touro. Tal feito, presentado como unha aberración na traxedia, podería representar o verdadeiro interese eurípideo: a renovación dionisiaca de corte intelectual dentro da relixión mística.

O que está claro é que as correccións textuais e o saneamento do texto por parte de certos autores non ten xustificación algunha. Este problema débese en parte á maldición que caeu sobre o Orfismo, que estivo moi de moda no século XIX pero que logo viuse minorizado e deixado de lado por autores escépticos. O orfismo converteuse entón nun verdadeiro campo de batalla entre racionalistas e místicos.⁹⁸ Por sorte, os novos descubrimentos fixeron que esta tese escéptica quedase superada, polo que a partir dos anos setenta e oitenta, estas cuestións reformúlanse: o dionisismo e os movementos órficos son cultos reais, e deben ser estudados como tales. Estes descubrimentos, como poden ser o do Papiro de Derveni, as láminas de ouro de tumbas ou as pinturas do vaso de Tarento, afectan tamén á crítica filolóxica, de maneira que se volve sobre os textos para tentar entendelos correctamente.

⁹⁸ Burkert, 2002: 85.

Non se pode esquecer neste punto un concepto moi importante para entender esta relación entre poesía e misterios: a propia traxedia é unha forma literaria que está vinculada indiscutiblemente co deus Dioniso. A traxedia ten a súa orixe precisamente nos cultos dionisiacos, polo que tamén se entende como parte de tal culto. O ditirambo, é dicir, o inicio da traxedia, era un canto na honra deste deus, polo que débese ter en conta o relevante que é que Eurípides presente tales conceptos nunha forma vinculada á relixión. É evidente que a relación entre misterios e poesía é realmente importante neste punto, pero aínda así, debido a que o estudo de tales conceptos é todavía moi illado, segue resultando moi difícil entender o papel que desenvolven os *mystai* para Eurípides. O feito de que a acción trágica sexa ubicada en Creta tamén é algo digno de atención, pois este lugar ten moitos trazos especiais que o convirten nun emprazamento ideal para este tipo de cultos.

En resumo, este traballo serviu para profundizar un pouco máis na historia dos ritos místicos, e foi un intento de aclarar a complicada relación entre os diversos elementos que forman parte dun culto complexo, nun campo no que aínda queda moito por facer. A importancia de *Cretenses* para unha mellor comprensión do orfismo e o dionisismo é grande, polo menos polo que se evidencia nos fragmentos conservados. Tal feito leva aos estudosos destes temas a lamentarse pola súa perda, pois seguramente se se tivese conservado na súa totalidade, a relación entre estas categorías relixiosas e a poesía quedaría moito máis clara.

BIBLIOGRAFÍA

1. Bibliografía básica:

- Bernabé, Alberto (2004). “Un fragmento de los Cretenses de Eurípides”. *La tragedia griega en sus textos*. Juan Antonio López Férez (ed). Madrid: Ediciones Clásicas, 2004, 257-286.
- Bernabé, Alberto (ed.) (2003). *Hieros Logos: Poesía órfica sobre los dioses, el alma y el más allá*. Madrid: Akal.
- Burkert, Walter (2005). *Cultos místéricos antiguos*. María Tabuyo & Agustín López [inglés]. Madrid: Trotta, 2005.
- Casadio, G. (1990). “I cretessi di Euripide e l’ascesi orfica”. *Didattica del classico*: 2, 278-310
- Cozzoli, Adele-Teresa (2001). *Cretesi: Introduzione, testimonianze, testo critico, traduzione e commento*. Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- Guthrie, W. K. C. (1970) [1966]. *Orfeo y la religión griega*. Trad. de Juan Valmard [inglés]. Rivadavia: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1970.
- Hardie, A. (2004) “Muses and Mysteries”. *Music and the Muses: the culture of mousike in the classical athenian city*. Murray P Wilson P (eds). Oxford UP, 2004, 11-37.
- Macías Otero, Sara Mª (2008). *Orfeo y el Orfismo en Eurípides* (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.
- Macías Otero, Sara Mª (2007). “Las ψυχὰς ἐνέπων del fr. 912 Kannicht de Eurípides y la columna VI del Papiro de Derveni”. *CFG: Estudios griegos e indoeuropeos*: 17, 145-161.
- Walker, Richard Johnson (1920). *Euripidean Fragments*. Londres: Burns Oates & Washbourne LTD.

2. Bibliografía de consulta:

- Albinus, L. (2000) *The House of Hades. Studies in ancient greek eschatology*. Aarhus:115-116

- Allan (2004). "Religious syncretism: the new gods of greek tragedy". *HSCP*:102,113-155.
- Assaël, Jacqueline (2006). "Les Mystères de Thamyris". *Pour une poétique de l'inspiration, d'Homère à Euripide*. Louvain: Peeters, 2006, 165-188.
- Blázquez, Feliciano (2005). *Diccionario de Mitología: Dioses, Héroes, Mitos y Leyendas*. Navarra: Editorial Verbo Divino, 2005, 680.
- Boyancé, P. (1937). *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*. Paris, 51-52.
- Burkert, Walter (2002) [1999]. "El orfismo redescubierto". *De homero a los magos*. Xavier Riu [italiano]. Barcelona: El Acanalado, 2002, 85-122.
- Csapo, E. (2008). "Star choruses: Eleusis, Orphism and New Musical Imagry and dance". M. Revermann, P. Wilson (eds.), *Performance, Iconography, Reception. Studies in honour of O. Taplin*. Oxford: New York, 262-290.
- De la Villa Polo, Jesús (1999). "Pasífae y el Toro". *Amores Míticos*. Emilia Fernández de Mier & Félix Piñero (eds.). Madrid: Ediciones Clásicas, 1999, 81-116.
- Douglas, M (1991) [1966] *Pureza y peligro*. Madrid, 1991, 201 e ss.
- François Jouan & Herman van Looy (eds.) (1948). "Fragments de Bellérophon à Protésilas". *Tragédies*. Euripide. Paris: Les Belles Letres, 1948, 303-332.
- García, Yolanda (2015). "The subordination of epic to mystic poetics: the example of Polyphemus in love". M. Díaz de Cerio (et alii, eds.). *Ancient epic. Literary and linguistic Essays*. Cambridge, 2004, 101-137.
- March, Jenny (2002) [1998]. *Diccionario de mitología clásica*. Teófilo de Lozoya [inglés]. Barcelona: Crítica, 2002, 350-351.
- Pinchard, A. (2009). *Les langues de sagesse dans la Grèce et l'Inde anciennes*. Genève.
- Sanz Morales, Manuel (ed.) (2002). "Paléfato: Sobre fenómenos increíbles". *Mitógrafos Griegos*. Madrid: Akal Clásica, 2002, 222-224.
- Willetts, R. F. (1962). "Minoan-mycenaean cults". *Cretan cults and Festivals*. Westport: Greenwood Press, 1962, 110-119.

Anexo 1: Papiro de Gurob.⁹⁹

δῶρον δέξ]ατ' ἔμον, ποινὰς πα[τέρων ἀθεμίστων

]σῶισόμ με Βριμὼ με[γάλη

]Δημήτηρ τε ' Ρέα

]Κούρητές τε ἔνοπλοι

(...)

Λαμβ]άνων τοῦ τράγου

]τὰ δὲ λοιπὰ κρέα ἐσθιέτω

]ος μὴ ἐφοράτω

]χου ἀναθεῖς εἰς τὸ ἀνηγε-

]αλων εὐχή·

]νον καὶ Εὐβουλέα καλῶ[μεν

]... εὐρήας κικλήσκω[μεν

]... ιτε φίλους· σὺ ἀπαυάνας

Δ]ήμητρος καὶ Παλλάδος ἡμῖν

Εὐβου]λέου Ἰρικεπαῖγε σῶισομ με

]ητα· εἰς Διόνυσος σύμβολα

]υρα· θεός διὰ κόλπου

ο] ἱν[ο]ν ἔπιον ὄνος βουκόλος

]ιας σύνθεμα· ἄνω κάτω τοῖς

]καὶ ὅ σοι ἐδόθη ἀνήλωσαι

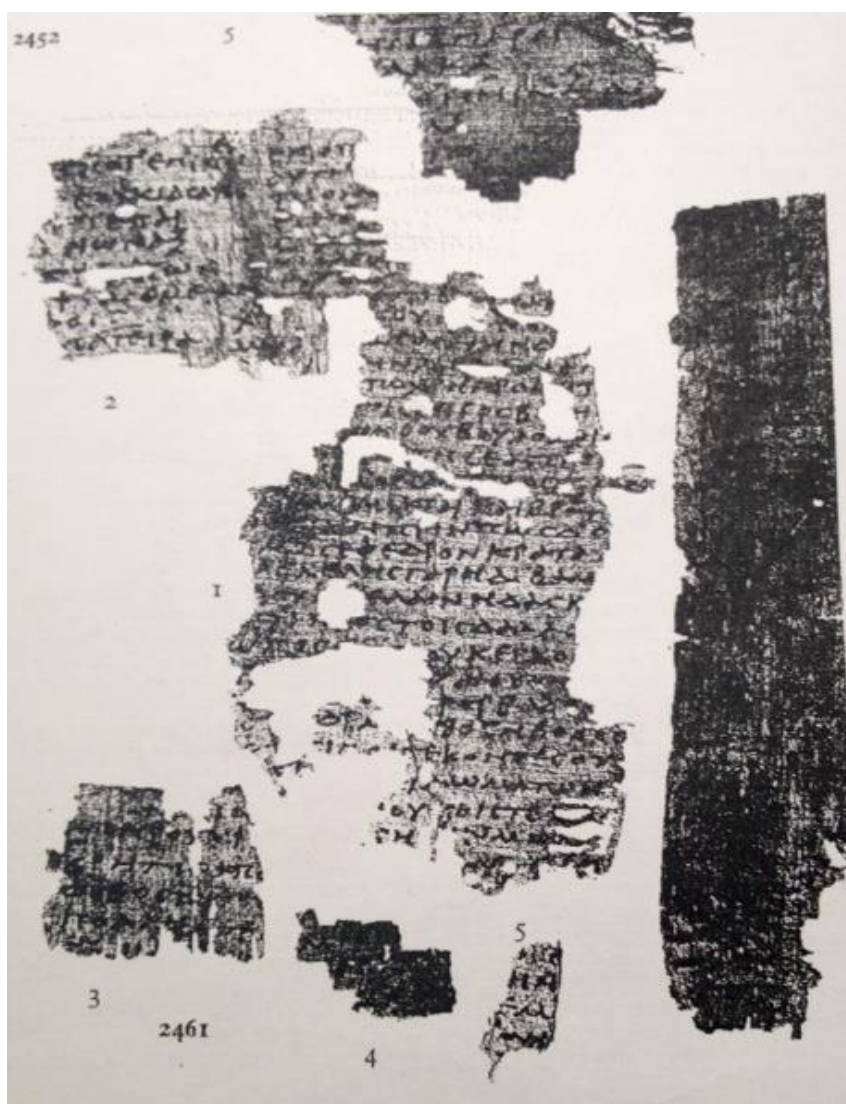
ε]ἰς τὸν κάλαθον ἐμβαλῖν

κ]ῶνος ῥόμβος ἀστράγαλοι

]η ἔσοπτρος

⁹⁹ Texto sacado de Bernabé (2004: 280). Presentanse os versos 4-7 e 13-30.

Anexo 2: imaxes dos fragmentos orixinais conservados.¹⁰⁰

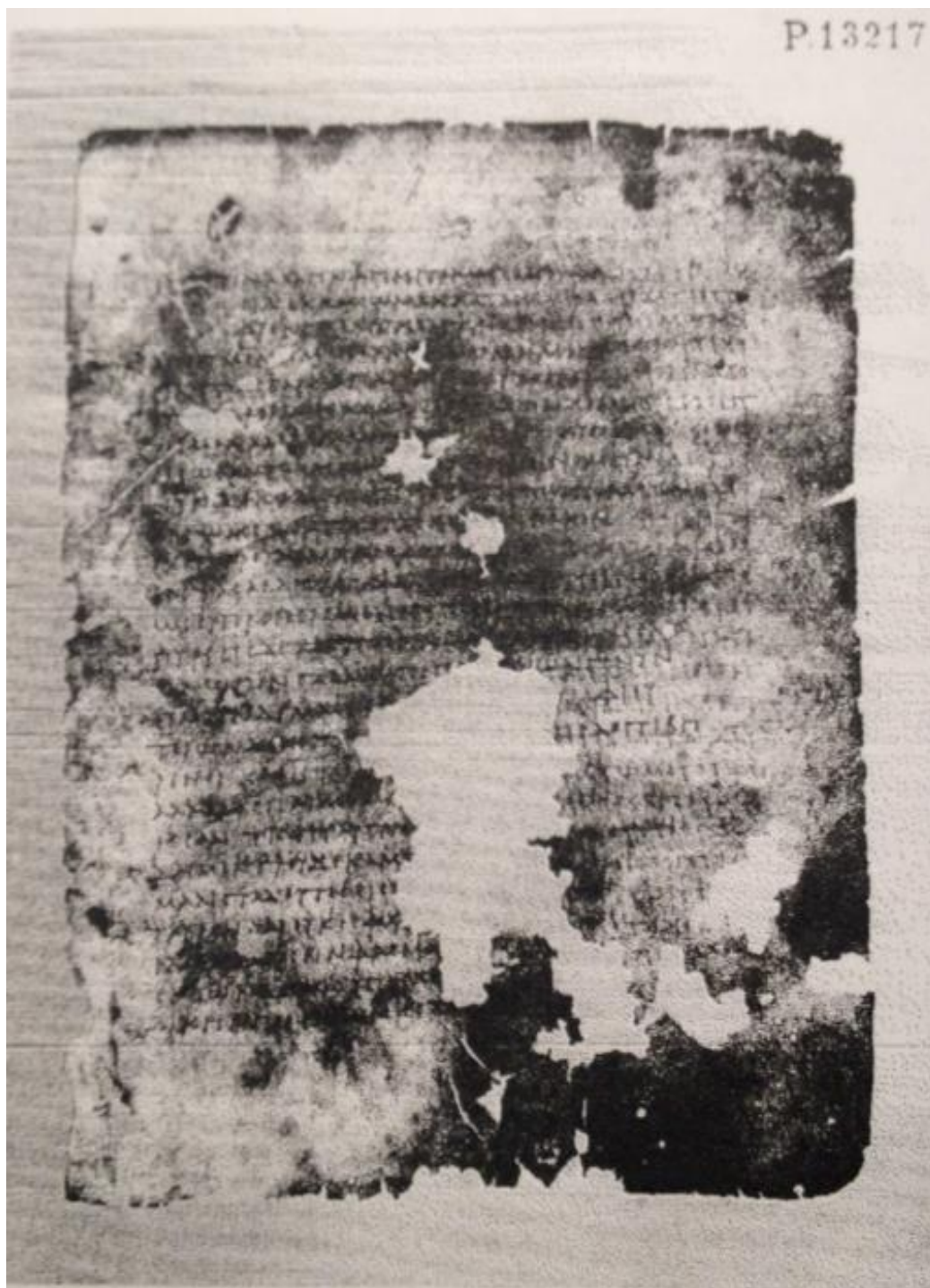


Papiro de Oxirrincio 2461

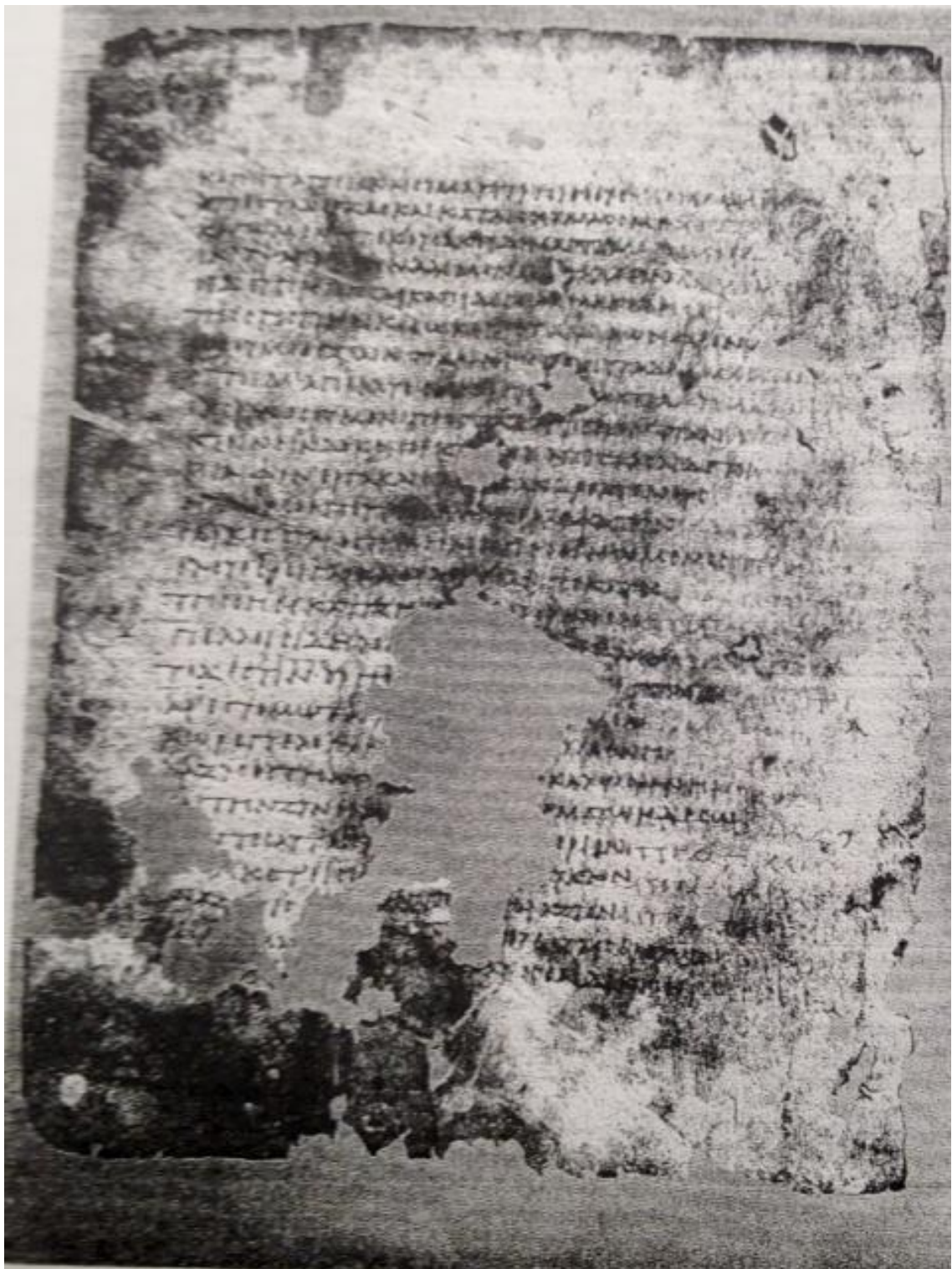
¹⁰⁰ Imaxes sacadas de Cozzoli (2001: anexos).



Papiro de Oxirrinco 2461



Perg. Berolinensis 13217 (cara A)



Perg. Berolinensis (cara B)

